POMPILIU CONSTANTINESCU

SCRIERI

5

Coperta: *Ion Petrescu*

36.263

POMPILIU CONSTANTINESCU

SCRIERI

5

Ediție îngrijită de
CONSTANȚA CONSTANTINESCU
cu o prefață de
VICTOR FELEA

122625

Biblioteca Fac. de Lb. și Lit. Română
SECȚIA
CENTRALA
București

1971
EDITURA MINERVA

D. C. STERE — ROMANCIER

Pentru lectorul generaţiei prezente, contactul d-lui C. Stere cu literatura poate părea un debut din neant şi un refugiu în lumea ficţiunii, din cercul dezamăgirilor politice. După apariţia unor *Preludii,* la anunţatele sale memorii din viaţa publică, [...] s-a răzgîndit, convertindu-şi memorialul într-o lungă povestire romanţată.

Istoria literară corectează însă mirarea neiniţiaţilor, căci d. Stere a păşit în politică trecînd prin culoarul beletristicei, ca intelectual cu idei socialiste şi teoretician al poporanismului. După afirmarea directivei de curent, a cedat locul d-lui G. Ibrăileanu, comentator sociolog în marginea operelor de artă şi apostol fanatic al zeului de la Soroca. Un moment d. C. Stere s-a coborît el însuşi la aplicarea doctrinei poporaniste, în cîteva articole de critică, publicate în *Viaţa românească,* sub pseudonimul C. Şărcăleanu, şi puţin înaintea războiului ne amintim de lectura cîtorva pagini literare, sub numele C. Nistrul, bănuit ca aparţinînd aceleiaşi persoane.

Recapitulăm acest trecut publicistic nu atît ca intenţie de documentare, dar mai mult ca o încercare de a fixa pe romancierul de astăzi într-un strat bine definit de sensibilitate. Moldovean, cu originea la intersecţia etnică a pasivităţii elegiace din vechiul regat şi a mesianismului slav, venit din stepa rusă pe apele Nistrului, d. C. Stere uneşte în temperamentul său pe povestitorul de drum lung cu ideologul activist, format în mediul revoluționarismului antițarist.

Dacă îi căutăm o linie de continuitate, i-o găsim indubitabil în literatura memorialistă, ușor romanțată, a lui Dumitru C. Moruzi și în evocarea sfătoasă a istoricului Radu Rosetti. [...] În comparație cu Sadoveanu și Hogaș — punctele cardinale de sensibilitate moldavă — evocatori de natură, în care omul se integrează ca un element indisolubil, proza d-lui Stere e deposedată de lirism și colorit ; ea aglomerează fapte, cu asiduitate și împovărare, colecționează oameni, cu minuție realistă și pitoresc exterior sau moral, într-o acțiune complicată, cu episoade multiple, nu totdeauna semnificative, dar cu evidentă intenție documentară.

Autocratul agitator politic [...] e un pașnic povestaș moldovan, cu suflet de răzăș, iubitor al gliei și al țăranului, complicat numai cu o ideologie de fericire teoretică, venită din socialismul agrarian rus. E surprinzător însă că d. Stere, în ipostaza de romancier, și-a păstrat o obiectivitate de prezentare a oamenilor și a problemelor sociale mai elocventă decît orice tendenționism direct și speculativ. De la un spirit doctrinar și de sistematizare utopică ne-am fi așteptat la păgubitoare injoncțiuni teoretice, mai ales într-un roman de problematică politică. Totuși, d. Stere s-a lăsat stăpînit de fapte, pe care le-a înlănțuit într-o logică intrinsecă, deși a revărsat un corn de excesivă abundență, cu amintiri și tipuri, care n-au o necesitate suficientă în economia acțiunii principale. Din scrupul de documentare și ambiție de epopee tolstoiană, romancierul a pus să defileze peste o sută de figuri, cele mai multe secundare, în jurul eroilor de prim interes, dînd operei un pitoresc aspect de statistică sociologică.

În primul volum, d. C. Stere îngrămădește într-o lungă prezentare și într-o compoziție prea dezlînată cîteva familii de boieri [...], ca un istoric asaltat de un număr impunător de personagii, dar cărora nu le va da și un rol cu relief în drama principală. E prea multă monografie socială, care împotmolește acțiunea de prim-plan a romanului, conceput în cea dintîi secțiune pe un statism monoton. Nu numai boierimea regională invadează în recomandări prea acumulate și de o portretură exterioară, ci toate stratele sociale își expun tipurile reprezentative. Se înghesuie în atenția noastră Costache Țiganul, ajutorul de bucătar al lui Iorgu Răutu, stăpînul moșiei din Năpădeni și soțul Smaragdei Theodorovna, preotul Vasile, tip de haiduc alcoolic, afemeiat și cu extaze ortodoxe, vechilul Alexandru și dascălul Andronache, jupîneasa Marghioala și vizitiul Dumitru, lăutarul Lemeș, un fel de Barbu Lăutarul al provinciei [...], Gafița, slujnica Smaragdei, și Zoița, dădaca ei, Fecla Ivanovna, moașa boierimii, Margareta Josefovna, madama copiilor lui Răutu, ca un decor încărcat suprapus peste decorul și mai amănunțit al notabilităților locale și al proprietarilor învecinați.

Tema centrală a celui dintîi volum se reduce la studiul a două temperamente opuse, soții Răutu, și la surda tragedie casnică a lor. Trecut de pragul maturității, moșierul din Năpădeni, spirit simplu și ignar, cu maniere rustice și stîngăcii de flăcău tomnatic, violent și despotic, dar om drept și cu inimă bună, se-ndrăgostește de Smaragda Cacioni, fiica unui proprietar ruinat, fericit că-i poate aranja situația materială, scăpînd și de grija măritișului fetei. Cu o disproporție nepermisă de vîrstă (Smaragda are vreo 16 ani) și cu o nepotrivire de cultură și temperament radicală față de Iorgu, rațiunea acestei căsătorii stă numai în instinctul de perpetuitate al speciei, repede afirmat de soț.

Copilăroasă și fără experiența vieții, fragila Smaragda e încătușată prea de timpuriu în grijile matrimoniale și ale gospodăriei. Răutu o iubește sincer, ca un urs domesticit, dar cu o fatală opacitate față de sufletul tinerei sale soții. Viața lor intimă se va reduce la un contact silnic de trupuri, bărbatul văzînd în Smaragda numai o obedientă cloșcă, supusă la egoismul lui de continuator al neamului.

Cu sensibilitate primitivă și despotică, Iorgu își ia calm funcția de mascul reproducător. Primul copil, Sonia, sosește inevitabil punînd în primejdie viața Smaragdei ; numai după 15 luni, Theodorovna dă naștere lui Tosia, cu aceeași supunere resemnată și cu noi amenințări a sănătății. Înspăimîntată de frecvența copiilor, Smaragda se izolează complet sufletește de Iorgu, dar apetitul bărbatului dornic să-și înmulțească spița o silește să accepte o nouă sarcină. Desperată, ea se revoltă în contra destinului de femelă în serie, și cînd își dă seama că va trebui să aibă un alt copil aleargă la nepoata ei mai în vîrstă, dar mai liberă în viață, și mai experimentată, la Natalia Chirilovna Voronin, singura confidentă a ei. Natalia își dă seama de tragedia tinerei mătuși, o consolează și îi caută o evadare din carcera unei căsnicii înăbușitoare. Cu riscul de a muri, Smaragda naște pe Vania, copil de o debilitate îngrijorătoare, detestat de mamă și dat în grija unei țărănci, Irina. Considerat ca un blestem, nedorit, Vania va crește izolat de iubirea maternă, devenind micul paria al familiei Răutu.

În rarile petreceri din societatea basarabeană, Smaragda cunoscuse printre numeroșii bărbați suspinători după frumusețea ei și pe contele Przewicki. Cu un trecut sentimental foarte agitat, contele fusese trimis din capitala Rusiei în Basarabia, ca o îndepărtare disciplinară. Sub ocrotirea Nataliei, impresară a coincidențelor de întîlnire, Theodorovna se îndrăgostește de conte, care o urmărește cu o iubire insistentă, discretă în genere, uneori impulsivă și de romantică îndrăzneală, împingînd pe soția lui Iorgu spre un adulter numai moral și spre o mai potrivită asociere de vîrstă și temperament.

Pe neașteptate, însă, Sonia moare de scarlatină, la Năpădeni, tocmai cînd Smaragda fixase o întîlnire acasă la Przewicki, după ce avusese timpul să fie mai mult împreună la un bal din Odessa, unde se găsea în clipa tragicei vești.

Din acest moment, existența Theodorovnei deviază spre altă formă, datoria de mamă îi reprimă iubirea vinovată și-o închide în orizontul fumuriu al moșiei, unde — dominată de o aspră religiozitate și un aprig spirit de austeritate — își va continua viața ca matroană inflexibilă. Recăpătată căminului, va mai avea doi copii, pe Costea și pe Mașa, cîștigîndu-și liniștea și rangul de demnitate în familia Răutu.

Smaragda e un fel de Ana Karenin, refulată prin misticism și instinct de moșiereasă, iar Iorgu — un noduros răzăș moldovean, cu un robust simț al proprietății și cu o calmă vanitate de inexorabilă perpetuare a neamului.

Volumul al doilea din romanul d-lui C. Stere, cu aceeași pletorică încordare de personagii secunde, dar cu o dinamică mai accentuată și o compoziție mai puțin stufoasă, e

consacrat biografiei sufletești a tînărului Vania, predestinat încă din faza uterină să fie revoluționar.

După o copilărie zburdalnică și cu evidente simpatii poporaniste pentru tovarășii săi de vîrstă și de joc — între care țiganul Tănăsică și Ileana lui Dumitru Moraru, nepoata Irinei, sunt acceptați cu o dragoste frățească — Vania trece sub privegherea unui preceptor, tînărul Saharov, specie de emancipat prin știință și nihilist prin suferință socială, în felul lui Bazarov, eroul lui Turgheniev din *Părinți și copii*. Educat la camaraderia puțin distantă a lui Saharov și la simțul lui de egalitate între oameni, Vania e însă repede smuls din mediul familial și trimis la Chișinău, în pensionatul pastorului Faltin, unde găsește o atmosferă părintească și afecțiunea de care a fost pînă atunci lipsit.

D. C. Stere concentrează în jurul lui Vania prieteni, profesori, pedagogi, ca pentru cea dintîi experiență a micului Răutu cu societatea. În vacanță, Vania își manifestă prima atitudine de poporanist, apărînd în fața lui Iorgu pe Maria Vornicu, vecină a Irinei, văduvă cu o casă de copii, prigonită de intransigența vechilului. Trece apoi la liceu și e dat în gazdă, împreună cu fratele său, Tosia, la Ivanovna Bonin. Aversiunea Smaragdei își găsește continuarea în autoritarismul fratern, care-l supraveghează și îl umilește, pînă cînd ajung la un conflict cu încercare de omor. În ruptura lui Vania cu familia se ciocnesc de fapt două atitudini sociale opuse. Tosia moare înecat, într-un accident. Inițierea în socialism a lui Vania se precipită spre o formație definitivă, în mediul școlar bîntuit de idei revoluționare și alimentat de marxism. Ca în *Noul seminar* al lui Donici, asistăm la conciliabule și stabiliri de grupe, la un diferend între un profesor antisemit și colegul lui Vania, Moise Roitman, și la solidarizarea cu victima a prietenilor de idei politice. Mai puțin promiscuitatea și consumația de vutcă, micii revoluționari trăiesc, în mod colectiv, același moment ca și seminariștii lui Leon Donici.

Educația de insurgent a lui Vania se desăvîrșește după moartea lui Tosia și după ce este izgonit de intransigența Smaragdei. De-acum intră în organizațiile socialiste, întemeiază el însuși una, manifestă veleități poetice și ia contact cu ziaristul Manin, fost deportat politic, alcoolic, cinic și paradoxal, geniu pustiu de specie rusă, ratat ocrotit de iubirea adeptei Agrafena Ivanovna şi nihilist de pitorească înfăţişare. De cînd Vania devine revoluţionar militant, de la 14 ani chiar, activînd la Odessa şi ducînd broşuri de propagandă socialistă la Harcov, romanul intră în tenebrele unei acţiuni de conspiraţie [...], în care partenerii alcătuiesc un falanster, în casa evreicei Sarah Blumberg, patroană a unei Comune în miniatură.

Descoperirea nucleelor revoluţionare aduce intervenţia poliţiei ţariste şi dispariţia cîtorva membri esenţiali din mişcare. Între timp, acţiunile lui Vania erau supravegheate de Nataliţa, neistovită intermediară prin vocaţie ; ea îl readuce pe rătăcit la Năpădeni, împăcîndu-l cu familia. Revoluţionar aproape format, Vania simţise şi fiorii dragostei, întîi prin Ileana, care cedează dezinteresat, idilic şi poporanist, în cadrul naturii şi fără responsabilităţi burgheze, apoi sub gheaţa platonică a tovarăşei Verocica (alias Undina), fată de zbir ţarist şi adeptă fanatică a noii ordini sociale, pe altarul căreia şi dispare, iar accidental tresărise, la un dans, în braţele vînjoase ale Nataliţei, propagandistă mai mult de viaţă decît de idei abstracte. Urmărit, Vania fuge din Năpădeni, condus într-o căruţă de soţul Ilenei, Simion ; face în trei zile drumul de la Odessa la Chişinău, unde e arestat la Roitman în casă, spre a lua calea aspră a Siberiei.

Cu toată complicaţia ultimelor întîmplări, aglomerate grabnic, Vania trăieşte, circulă şi evoluează sub ochii noştri, ca cea mai palpitantă existenţă din romanul d-lui C. Stere. Dacă Smaragda dispare aproape complet din al doilea volum, dacă Iorgu Răutu se estompează într-un plan fumuriu, cu destin de fantoşe, tînărul revoluţionar formează o amplă monografie morală, în mijlocul unor siluete mai dinamice şi mai concentrate. Deşi risipită printre peste 600 de pagini, Natalia conturează şi ea un temperament şi încheie o existenţă. Numai soţii Răutu rămîn într-un mare hiat interior, părăsiţi într-o căsnicie în care nu ştim ce se mai întîmplă.

[...] Scriitorul aliază însuşirile unui stufos memorialist cu interesul naraţiunii atrăgătoare, de o bogată substanţă epică ; în zona ficţiunii e stăpînit însă de o remarcabilă obiectivitate a evocării.

Umbra lui Dobrogeanu-Gherea va fi tresărind satisfăcută, fiindcă s-a găsit în sfîrşit romancierul care să evoce cu reală forţă epică idealul social al tinereţii lui implicate în lupta contra ţarismului. Din toată frenezia teoretică a poporanismului nostru, importat din ideologia rusă, din mesianismul critic al sociologiei tendenţioase a *Contemporanului* n-a putut naşte nici o operă de valoare, pînă la apariţia vastului roman al d-lui C. Stere.

Experienţa reală a acestor doi vrăjmaşi ai despotismului s-a ramificat în direcţii opuse, cu un destin atît de ciudat. Persuasiunea criticii lui Gherea a rămas în domeniul dezideratelor, iar acţiunea politică a d-lui C. Stere l-a transformat într-un patetic personagiu de roman. Gherea s-a retras în jocul ideilor economico-sociale, d. Stere, după o agitată acţiune cu roade sterpe, s-a refugiat în contemplaţia artistică, realizînd ca scriitor ceea ce n-a izbutit ca om politic.

Intelectualitatea celor doi vizitatori ai Siberiei a fost mai rezistentă decît vigoarea lor de animatori politici. Fără ironie, cel mai mare succes al socialismului român se rezumă în două cărţi : *Neoiobăgia* şi romanul *În preajma revoluţiei.*

În *Lutul,* d. Stere completează formaţia teoretică a tînărului revoluţionar Vania Răutu cu experienţa aspră a regimului de închisoare. După ce a fost descoperit şi prins de poliţia ţaristă, falansterul de adolescenţi intoxicaţi cu idei insurecte îşi consacră sentimentalismul umanitarist prin martiriul regimului celular. Primele două volume formează o complexă frescă socială, în care evoluează generaţia de intelectuali hrăniţi cu noua concepţie de viaţă politică, sub loviturile căreia se clatină imperiul rus. Mai stufoase şi mai statice, ele sunt fundalul pe care se profilează tragedia atîtor fanatici, sacrificaţi pe rugul fericirii obşteşti.

Experienţa lui Vania este comună tuturor intelectualilor ruşi, crescuţi în mentalitatea marxistă a veacului trecut, turburaţi de mecanicismul psihologic al doctrinei materialiste şi înclinaţi spre un neliniştit nihilism intelectual. Problematica aceasta ne este familiară din romancierii ruşi ; nu prin ea se revelă originalitatea d-lui C. Stere. Noutatea epicei sale e de a pune în circulaţie un tip de intelectual moldovean, format în atmosfera culturii ruse. Vania e determinat de origina lui etnică și este neîndoios că procesul lui moral e grefat pe datele simțirii lui individuale, dar și pe fibra lui de boier moldovean. [...]

D. C. Stere e un îndemînatic regizor de personagii ; lîngă cele noi, izvorîte din împrejurările specifice tînărului întemnițat, reapar și cîteva din volumele anterioare, printre care Iorgu Răutu, cu simplitatea lui rudimentară și onestă, cu stîngăcia lui afectivă, ca și Natalița Chirilovna, jovială și îngrădită în egoismul ei de femeie cu simțuri robuste. Conturate cu o preciziune și o detașare lucidă, eroii și eroinele din *Lutul* alcătuiesc cadrul de viață amplă și variată în care evoluează psihologia lui Vania. Surprins în epoca de formație a personalității, impetuosul revoluționar își urmărește, cu inteligentă introspecție, îndoielile și nădejdile, își definește caracterul și voința, își conturează sensibilitatea și modul de reacțiune la neprevăzutul faptelor ce se aglomerează prematur în existența lui. Voluntar, fanatic, cu o mîndrie inflexibilă, Vania iradiază simpatie, sub nimbul lui de erou romantic. Cu putere de adaptare, se obișnuiește cu rigorile vieții de închisoare, își însușește toate metodele de a comunica în mijlocul unei izolări demoralizante, dobîndind repede un caracter bărbătesc. Temnița e aproape o necesitate inexorabilă pentru disciplinarea forțelor lui interioare. Acum începe să distingă individualitățile din propria mișcare, să-și judece camarazii și să-și impuie norme de conduită în raport cu ei. De proveniență diferită, cu metode și mentalități diverse, revoluționarii din faza idilică a falansterului sunt deposedați de personalitatea globală pe care le-o dădea grupul. În etapele de temniță și în drumul spre deportarea în Siberia, Vania își consolidează individualitatea, din contrastul cu tovarășii de ideal și din reflexia necontenită la care se supune. Fragmentele de jurnal, intercalate între faptele externe și evenimentele din propriul lui eu, întregesc o psihologie și îi fixează fizionomia intelectuală. Vania își însemnează lecturile și le supune unui examen critic, își autoanalizează temperamentul alcătuit din vitalitate ereditară și subtilitate civilizată. Confuziile, îndoielile, pesimismul și dezgustul nihilist alternează în spiritul lui, teren fertil de conflicte din care se plămădește un om.

O distincție de rasă și un egoism conștient de valoarea lui se desprind din actele și gîndurile acestui descendent al Răuților, desfăcut de orizontul strîmt al familiei și anexat, cu toată frenezia, unui ideal obștesc. Cap speculativ, stăpîn pe propriile instincte, voluntar și cu destin mesianic, Vania e un punct de atracție, în special pentru tinerele devotate ale mișcării.

Paralel cu personalitatea lui intelectuală și de luptător social, d. Stere urmărește și formația personalității lui erotice. Experiența instinctului sincer o avusese cu Ilenuța, în cadrul naturii Năpădenilor ; efuziunea romantică, de afinitate sufletească, îl legase de amintirea Undinei, victimă a aceluiași ideal social ; afecțiunea burgheză, ocrotitoare și de generos sacrificiu, i-o oferă Tania Lungu, pentru care acceptă să fie recunoscător, căsătorindu-se cu ea în închisoare, deși destinul lui era atît de opus unei burgheze căsnicii. Eroină de specifică psihologie rusă, reminiscență a Soniei din *Crimă și pedeapsă,* mai puțin declasarea, Tania e îngerul păzitor al romanului slav, plecat peste neliniștea și vigoarea bărbatului înlănțuit de împrejurări. Dar Vania trăiește în formele sociale cu un dispreț atît de mare, încît o căsătorie nu-l poate împiedica din linia preocupărilor lui. O altă tînără, Fany Perlov, cucerită și ea de farmecul viril și delicatețea eroului, se-nfiorează într-o scurtă idilă pentru Răutu, el însuși turburat cu o adiere de simpatie pentru noua admiratoare. În raporturile lui cu femeile, Vania risipește o poezie limpede, manifestă o camaraderie ocrotitoare și o sinceritate instinctiv bănuită de ele. Cînd, în cel mai degradator mediu, în care Vania simte într-adevăr dezgustul de viață, în promiscuitatea din Tiumen, e asaltat de frenezia spălătoresei Aculina, o mîndrie jignită îl readuce la o stare salubră de inhibiție. Închisoarea îl disciplinează interior, îi dă conștiința propriei lui puteri și-l prezervă de descompunerea morală.

În primul rînd, *Lutul* este monografia morală a unui tînăr intelectual angajat în mișcarea revoluționară a generației de la 1880 și o puternică evocare a unui tip de energie și voință în care se cristalizează acțiunea și reflexia.

Romanul d-lui C. Stere, deși de suflu larg și alimentat din nenumărate fapte, dovedește un simț robust al peisagiului și mai ales surprinde prin intuiția ascuțită în care evocă feminitatea eroinelor. Dacă în primele volume portretul static era utilizat prea des, fiindcă ținta să prezinte un pitoresc social cît mai amplu, în *Lutul* portretul interior se adîncește, se nuanțează și se definește în contururi epice. Cel mai larg portret psihologic este însuși portretul lui Vania, scos în evidență cu un relief viguros ; în jurul lui trăiesc variat și individual tovarășii de temniță și exil, funcționarii penitenciarului, de la doctor la director și pînă la servitor, iar ca o necesitate de pauză, în încordarea acestei atmosfere penibile, răsare la anume intervale și tipul pitoresc, într-o continuă circulație de sevă vitală.

D. C. Stere ne impune prin prestigiul unei nesecate evocări epice, cu o compoziție mai sobră de data aceasta, mai limpezită. Cel de-al treilea volum definitivează o carieră de romancier cu mari mijloace de a însufleți oameni și de a transpune în contemplație artistică un material incontestabil autobiografic.

1932

C. STERE:

„HOTARUL“ *

(roman)

Cu al patrulea volum din ciclul *În preajma revoluției*, d. C. Stere urmărește odiseea de arestat politic a lui Vania Răutu, expus treptat la privațiunile cele mai penibile, pentru un intelectual zvîrlit în pustiul siberian, condamnat să-nfrunte rigorile unei naturi dușmănoase și să-și irosească tinerețea într-o inactivitate demoralizantă.

În *Hotarul*, Vania își dă cel mai înalt examen de conștiință, în raport cu idealul de revoluționar, și ne dă pilda supremă de rezistență a unei individualități capabile să-și strunească dezgustul și să-și salveze forțele morale amenințate să rateze. Etapele deportării lui Răutu se spațiază în nelimitatul infernal al Siberiei ; de la Curgan, unde viața e ceva mai suportabilă, fiindcă surghiunitul Semienski, care avea un atelier de fierărie, îi oferă o ocupație, Vania e succesiv împins spre condiții mai aspre ; trecînd la Turinsc, atmosfera devine însă mai umană ; cercul de intelectuali de aci, conferințele pe care le pregătesc și le expun în fața unui auditor select încă sunt un imbold de îmbărbătare, cel puțin teoretică. Tipul Țicorschi, paradoxal, zeflemist, intelectual de vervă și de notorie incapacitate practică, este atît de pitoresc și atît de necesar pentru reconfortarea lui Vania. Deși el însuși este un „teoretic“, Răutu e agitat de un temperament febril, și astfel e ținut mai în strîns contact cu realitatea. Amestecat într-un plan vast de evadare, elaborat de Prestea şi Guirilă, prietenii lui din faza de formaţie revoluţionară, Răutu îşi va pierde favoarea de a beneficia de condiţiile din Turinsc. De acum încep pentru el adevăratele crucificări, într-un exod silit, cu peripeţii dramatice, cu promiscuităţi jignitoare, cu răspunderi chinuitoare, mai ales că Tania, soţia lui rămasă la Chişinău, terminîndu-şi studiile de subchirurgă, se hotărăşte să-l urmeze în Siberia. Din Turinsc, Vania e deportat la Spascoe, de-aci adus înapoi, pentru scurt timp, apoi într-un sat deasupra cercului polar, Iamalsc, e apoi coborît ceva mai jos, la Jercinsc, ca să fie, în sfîrşit, încarcerat la Tobolsc.

---

* Edit. „Adevărul“.

Pînă cînd va sosi Tania, Răutu aşteaptă cu o răbdare încordată scrisorile ei, calde, pline de dragoste şi spirit de sacrificiu. S-ar părea că Vania nu este numai măgulit de jertfa acestei copile, fără feminitate fizică, dar atît de gingaşe ; depărtarea şi viaţa izolată îi creează chiar o necesitate de iubire ; cel puţin în scrisori pare îndrăgostit de o soţie acceptată într-o „căsătorie albă". Cînd Tania va veni, adusă de credinciosul Mehmet, la Jercinsc, Răutu e pus în faţa unei probleme de reală răspundere. Tinereţea şi singurătatea îi împing pe calea pasiunii : o dată consumată dorinţa, mai cu osebire a Taniei, Vania se limpezeşte. Un trai burghez, chiar într-o pustietate stupidă, îl reduce la proporţia unui mic animal satisfăcut. Idealul şi temperamentul lui contrazic violent această înfrîngere. Tania simte rezerva lui Răutu. N-o iubeşte, dar îi acceptă sacrificiul. Îl incomodează cu răspunderea pe care i-a aruncat-o pe umeri, însă n-o poate părăsi. Drama propriului său destin de revoluţionar, smuls din cadrele active şi deportat într-o izolare asasină, se complică şi cu această dramă intimă. Tania e ursită să-şi ducă sacrificiul pînă la ultima treaptă. Instinctul ei matern, cu precocitate dezvoltat, ar fi mulţumit-o cu un copil de la Vania, amintire a dragostei lor. Înţelegînd imposibilitatea de a fi iubită, ea primeşte orice situaţie ; nu vrea să-l împiedice pe Răutu de la ţinta lui majoră ; nu vrea să-i creeze neplăceri dintr-o egoistă fericire personală. În acest caz, nici conştiinţa lui Vania nu poate fi liniştită. Dar soarta se obligă ea singură să-i rezolve dilema : Tania se-mbolnăveşte, într-o călătorie penibilă, tuberculoza o macină cu o repeziciune parcă comandată şi, la Tobolsc, în timp ce Răutu era închis, moare. Sacrificiul suprem se-mplineşte. De acum Vania e liber să-şi urmeze propriul lui destin. O cruzime parcă mîntuitoare a cerului l-a descărcat de o răspundere ce-l încurca. În galeria iubirilor defuncte ale acestui revoluţionar cu mesagiu supranatural, Tania va rămîne un punct luminos, o jertfă înduioşătoare pe altarul unui ideal colectiv. D-l C. Stere creează, prin figura Taniei, un portret sufletesc de delicată feminitate. Stoicismul ei de liniştită tragedie o aşează printre cele mai vii eroine din ciclul aventurilor sentimentale ale lui Vania şi din galeria iubitelor părăsite de el sau anulate de moarte.

Pentru Răutu, dragostea apare ca un accident, amabil sau tragic, dar nicidecum cu putere de alterare a personalităţii lui de revoluţionar. Un egoism în funcţie de o cauză supremă nu-l face totuşi odios pe acest devorator de vieţi feminine. Iubirile lui se subordonează unui mesagiu ; el însuşi le recapitulează, în momentele de gravă introspecţie, ca pe nişte jertfe necesare ; o luciditate de luptător îi menţine tăria morală. Nu putem spune că Vania e un insensibil, dar sensibilitatea lui vibrează atît de puternic în legătură cu idealul revoluţionar, încît pentru dragoste nu-şi permite să cheltuiască decît o sentimentalitate periferică. D-l C. Stere a intuit în alcătuirea morală a lui Răutu o inumanitate specifică apostolatului revoluţionar ; fără a fi un trivial donjuan, profitor de admiratoare, eroul romanelor sale ciclice apare aureolat cu un nimb de sacrificiu feminin pretutindeni şi cu o înlănţuire cauzală deloc artificioasă. Vania e un temperament tare ; o austeritate împinsă pînă la o anume asceză îl salvează de jugul pasiunilor absorbitoare. Singura, marea lui pasiune, este cauza socială pentru care luptă. Actor prim într-o dramă în care se joacă destinul a milioane de oprimaţi, Vania Răutu consideră iubirea o simplă problemă de culise, fără repercusiuni directe în raport cu rolul lui principal.

Dacă d. C. Stere completează psihologia de revoluţionar a lui Vania, precizînd-o sub acest aspect de superioară inumanitate şi sub prezenţa unei mari rezistenţe morale,

122625

SECŢIA
CENTRALA
Bucureşti

față de toate experiențele care tind să-i dizolve personalitatea — *Hotarul* este, în generalitatea lui, un roman descriptiv și de evocare a unei lumi văzută în sălbăticia ei cosmică și în pitorescul etnografic.

Scris cu o cursivitate vădită și cu o liniște poate prea idilică, al patrulea mare fragment din epopeea d-lui Stere este revelator pentru observatorul sociologic și inedit, pentru liricul de putere descriptivă al naturii siberiene. Peisagiile care brăzdează narațiunea sunt de o solemnitate masivă, deși cu oarecare patos bombastic în expresie. Senzația de miracol al firii tresare însă în descrierile din *Hotarul* și inundă cu o poezie primitivă incidentele și expunerile documentare asupra vieții sociale rudimentare din satele Siberiei, în care Vania și-a purtat nostalgia de martir, disciplinîndu-și voința, în fața tăcutelor minuni ale firii.

Această evocare a aurorii boreale este și un examen cîștigat de d. C. Stere, afirmîndu-se peisagist : „Toată firea parcă era prinsă de o tainică așteptare... Spre miazănoapte, pe fondul de azur translucid al nopții boreale, parcă se desprindea, ca un imens crai de lună răsturnat, un segment mai întunecat al cerului, tremurător, nuanțat de palpitări ușoare, viorii.

Și, brusc, din umbra lui diafană, zarea se aprinde de o lumină intensă de aur incandescent, care, ca un groaznic val de lavă limpede, se înalță pînă la mijlocul bolții cerești. Și fără răgaz după el se aruncă, în goană năprasnică, deasupra lui un nou val, apoi al treilea, al patrulea — nenumărate valuri aprinse tot mai sus — pînă ce toată fața de miazănoapte a bolții e înecată sub talazurile înfuriate ale unui ocean în flăcări.

Toată zarea clocotește vijelioasă.

Și deodată, peste coama valurilor descătușate pornește o erupțiune vrăjmașe, brăzdînd fața oceanului de lavă cu fâșii luminoase, ce se azvîrl în spasme una peste alta — roșii, albastre, verzi, portocalii — se desfac și se topesc în pîlpîiri colorate și vii și, pînă la zenit și iarăși se sting, aproape în clipa în care se nasc, înlocuite pe dată de alte țîșniri feerice de nestemate misterioase“ (pag. 257—258).

Cam prea retorică, evocarea este totuși semnificativă pentru spiritul contemplativ al d-lui C. Stere, moldovean

cu simțurile ascuțite la marile spectacole ale naturii. De altfel, contemplativitatea de o bucolică inhibiție este și caracterul unitar care menține *Hotarul* într-o înlănțuire epică, cînd pitorească și documentară, cînd de analiză sufletească, cînd episodică, realistă și animată de atîtea figuri secundare, prezentate într-o serie de portrete vii, scurte, cum ne-a obișnuit d. C. Stere încă de la primele sale volume. Lăsat într-o suspensiune sugestivă, destinul lui Vania, după patru mari etape morale, se făurește în închisoarea din Tobolsc ; îl așteptăm într-o nouă ipostază.

1933

C. STERE:

„NOSTALGII“ *

Se poate afirma că adevăratul „roman fluviu“ al literaturii noastre este *În preajma revoluției* al d-lui C. Stere. Nicăieri nu vom găsi o narațiune mai susținută, o varietate și un număr de tipuri mai prodigioase și un destin mai senzațional al personagiului principal ca în romanele sale ciclice. Este timpul să ne-ntrebăm astăzi care e însușirea esențială a romancierului Stere. Liniștea povestirii, oricît ar fi de stăpînită, nu este cea mai caracteristică, fiindcă ne-a obișnuit cu ea suverana detașare de obiect a d-lui Rebreanu. Psihologismul nu este accentul principal al vastelor sale romane, după cum nici o problemă morală nu apare cu persistență în cursul lor. Ce este atunci atît de impresionant în epopeea revoluționarului antițarist Vania Răutu? Este, cu siguranță, mulțimea de fapte și rara preciziune a tipurilor. Însușirea particulară a romancierului Stere este deci memoria epică. Nu sunt două tipuri care pot fi confundate în opera sa, oricît de episodice ar fi ele. Și, la drept vorbind, foarte multe personagii sunt episodice, dacă ne referim la acțiunea principală a romanului.

Pentru orientarea cititorului se simte nevoie de un index alfabetic al tipurilor care circulă în cele cinci volume apărute. De la „comedia umană“ a lui Balzac, romanul ciclic european s-a obișnuit cu numărul epopeic al personagiilor. Balzac are însă prea mulți eroi principali, de proporții grandioase, care întunecă de multe ori tipurile episodice. Dostoievski e un dialectician al pasiunilor umane, un creator de valori morale și un psiholog halucinant, neîntrecut, iar Proust este un analist și un poet magic excepțional.

D. C. Stere n-are nimic comun cu nici unul din acești trei creatori de epopee modernă. Formația sa literară este, cu siguranță, legată de epica rusă, dar exclusiv de cea tolstoiană. Asemănarea dintre *În preajma revoluției* și *Ana Karenin* se impune firesc, în ceea ce am numit memoria epică. După cum în romanul lui Tolstoi, în jurul unei drame morale, se concentrează o întreagă societate, în jurul destinului lui Vania se-ntretaie cîteva sute de personagii.

Memoria epică a d-lui Stere s-a desfătat și în volumele anterioare, cu deosebire în primele două, unde am constatat și un vădit abuz în aglomerarea personagiilor secundare. Al cincilea tom, *Nostalgii*, e format aproape numai din galeria tipurilor de deportați politici în Siberia; între ei, Vania se pierde ca într-o mare foarte omogenă. Memorialistul apare destul de pronunțat în această parte; există desigur și o indicație referitoare la psihologia eroului principal, care își simte și mai accentuat diferența temperamentală față de tovarășii săi de luptă. Dar analiza interioară nu este un procedeu familiar al d-lui Stere. Abia dacă în cele cîteva pagini de jurnal ale lui Răutu se afirmă contrastul dintre spiritul lui optimist, de raționalist mai aproape de concepțiile socialismului occidental, decît de misticismul slav. D. Stere e drept că are simțul artistic de a ocoli teoriile; înfățișînd tipuri diverse de revoluționari, înfățișează și antagonismul dintre Vania și mistica slavă. Într-o succesiune calmă și pitorească, luăm cunoștință de atîtea figuri de răzvrătiți; o solidaritate, o tactică, o doctrină unitară nu se desprinde din această societate de reformatori; îi unește demoralizarea și condițiile unei vieți rudimentare.

O trecere-n revistă a celor mai însemnate personagii ne va lămuri suficient starea de spirit a deportaților. Universitarul Ipolit Culicev își ocupă timpul adîncindu-se în inactualele lui studii filologice și urmărește răzbunarea soției lui infidele, Maria, care a iubit pe Colea Sajin, un adevărat tip de revoluționar. Soții Bencianianov au un fel de

---

* Vol. V din *În preajma revoluției*, ediția a treia, Edit. „Adevărul“.

„salon", în care se discută, ca într-o moară ce nu macină decît vorbe, iar soții Ingelströhm nu vor să se lase mai prejos, întreținînd și ei un „salon" tot atît de van. Profetul Eliseev se consacră meditațiilor lui mistice, înconjurat de icoane și duh ortodox, după ritualul celei mai autentice mistici slave, Danilov detestă opinia tuturora și întreține relații cu niște condamnați de drept comun, Chrahmalov și Nitochichin, ale căror mijloace bănești sunt utilizate pentru cauza sacră, iar Spirea Varnacul își exercită meseria lui de bandit, de mijlocitor și de haiduc al zărilor, servind pe oricine îi poate fi de folos.

Ce face Vania, în acest mediu devorator de energii? Își face un necontenit examen de conștiință, studiază pe autohtoni, făcînd reflecții psiho-sociologice, ține contactul cu toate centrele de deportați, iscodește vești despre cei mai buni tovarăși de luptă și își consolidează faima de erou mai ales față de femei. Vania ajunge, se pare, la o concepție personală asupra socialismului; citind mereu, își descoperă puncte personale de vedere și își diferențiază modul lui latin de a judeca față de mistica slavă. Dar el e atît de lucid și se-nstrăinează de psihologia revoluționarului specific rusesc, căutînd o evadare. De altfel, timpul lui se apropie de limita deportării; eliberarea din Siberia îi pune fățiș problema acțiunii lui viitoare.

Cele mai interesante experiențe ale lui Răutu sunt tot acele în legătură cu femeile. O înclinație vădită spre idealizare este necontenit prezentă în *Nostalgii*. Recapitularea unui episod penibil privitor la Fany Perlova, tipul de distincție feminină cum am mai întîlnit cîteva în romanul d-lui Stere, și umanitatea lui pentru Claudia Samarin, care naște în timpul deportării, murind din cauza privațiunilor unui drum nesfîrșit și lăsînd în urmă o fetiță, ne pun încă o dată în lumină delicatețea scriitorului. Dar experiențele lui Vania sunt destul de variate în acest lot. Pasiunea ideală pentru Maria Culiceeva, modul cum o apără de furia geloasă a soțului ei și temeritatea cu care-i ajută să evadeze ne dovedesc că Răutu e un romantic, pentru care revoluția este un prilej binevenit de aventuri sublime. Alte episoade, ca acel cu prostituata Aculina, veche cunoștință din *Hotarul*, sau ca acela în legătură cu Varvara, care-l iubește atrăgîndu-l în mrejele pasiunii carnale, completează fizionomia eroului, fără însă a-i aduce nuanțe noi sufletești.

De dragul documentării și din plăcerea de a-și manifesta cît mai amplu memoria epică de care vorbeam (și aci se vede fondul de memorial al romanelor sale), d. C. Stere imprimă o vădită relaxare dramatismului narațiunii în *Nostalgii*. O epică densă nu găsim în al cincilea tom al romanelor sale ciclice; asemeni unui fluviu cu albie largă, povestirea curge lin, primește afluenți, care-i îngroașe debitul, fără să-și precipite mersul. Volumul *Nostalgii* nu se desfășură în adîncime, ci numai în amploare.

Abia în ultima parte, acțiunea se-ncordează, mersul domol este mai înviorat, prin libertatea lui Vania și revenirea lui la Năpădeni. După o rătăcire prin medii streine, ne întoarcem la primele figuri ale romanului. Este atît de firească reluarea povestirii pe care o părăsise, cu sute de pagini înainte, este atît de clară viziunea d-lui Stere, care și-a conturat precis personagiile, încît, reîntîlnindu-ne cu Iorgu Răutu, mai îmbătrînit, dar tot atît de simplu, cu Smaragda Theodorovna, mai încercată de viață, dar tot atît de inflexibilă în voință, cu Natalița, a cărei tinerețe s-a veștejit, fără să-i sece optimismul, nici după moartea soțului de-al doilea, ca și cu celelalte figuri din Năpădeni, ne uimesc cu aceeași memorie epică și ne dau impresia unei evoluții deplin calculate a povestirii. După grozava experiență a Siberiei, Vania Răutu începe un nou ciclu de viață; trecerea în România îl va pune în contact cu un nou mediu, iar pe romancier îl va pune la o dificilă încercare. Dacă faza revoluționarismului rusesc îi crease o aureolă de martir și un nimb romantic în jurul personalității, faza de militant poporanist îi va pune și problema ridicării la ficțiunea artistică a unei cariere prea apropiate în timp și destul de controversate în discuțiile istoriei sociale contemporane române.

Așteptăm celelalte tomuri ale romanului d-lui C. Stere cu foarte vie și nelămurită curiozitate.

1935

C. STERE:
ÎNTRE PAMFLET ŞI ROMAN *

N-avem intenţia să facem o cronică despre ultimele două volume din romanul ciclic al d-lui C. Stere. În primul rînd, fiindcă ficţiunea epică s-a destrămat o dată cu trecerea în România a tînărului Vania ; tot ce urmează din acest moment este un vast reportaj romanţat al carierii politice a d-lui Stere, cu triumfurile şi mai ales dezamăgirile ei. Seninătatea scriitorului dispare, iar polemistul şi pamfletarul judecă oameni, evenimente, moravuri în strict raport cu ambiţiile şi idealurile sale. Caracterul autobiografic al romanului este atît de transparent, atît de puţin prelucrat, încît întreaga noastră perspectivă este răsturnată. Ultimele două tomuri din *În preajma revoluţiei* se rup din desfăşurarea organică a ciclului, şi numai pretextul de a discuta în jurul lor prezintă un adevărat interes ; căci a spune că d. Stere încetează a mai fi un romancier, cel puţin în *Ciubăreşti* şi *În ajun*, înseamnă a da o judecată de valoare la-ndemîna oricui. Credem mult mai util să facem cîteva demarcaţii între roman, pamflet şi memorii, poziţii ale spiritului creator esenţial deosebite şi imposibil a se confunda. Impresia noastră este că d. C. Stere şi-a pierdut un extraordinar material memorialist, mărturie extrem de preţioasă asupra vieţii noastre politice din ultimii 50 de ani ; din experienţa sa bogată, variată şi nu lipsită de un adînc patetism, acest temperament viguros şi fanatic ar fi putut alcătui cele mai pitoreşti memorii ale timpului. Este atît de rar cazul unui om politic român, cu o activitate de prim-plan, care să-ntrunească la un loc experienţa directă şi talentul.

D. C. Stere începuse imediat după retragerea sa din viaţa publică un capitol de memorii contemporane ; cine le-a citit şi-a dat seama de ascuţimea psihologică a portretelor şi de relieful temperamental al evocărilor sale. Cu atît mai mare este regretul nostru de a fi fost lipsiţi de una sau mai multe cărţi, în acest gen, ale memoralistului Stere.

În *Ciubăreşti* şi *În ajun* îşi propune, pe două planuri paralele, să creeze comedia vieţii politice, de la contactul său cu socialiştii ieşeni pînă în preajma revoluţiei ţărăneşti din 1907, ca şi biografia sa politică şi sentimentală ; judecător şi parte, în acelaşi timp. Sarcină dificilă, care este pîndită de spirit pamfletar, de cronică şi roman cu cheie. Ştim că d. Stere a dezminţit că personagiile politice portretizate în aceste volume ar avea în spate un model real. În asemenea cazuri, dezvinovăţirea n-are decît valoarea mărturiei involuntare a unei deficienţe de creaţie. Ne este indiferent că un romancier porneşte de la un personagiu real ca să creeze unul fictiv ; în cele mai multe cazuri, poate porni de la un număr mai mare, sintetizînd anume trăsături în ficţiunea sa. Nu vom face greşala să-l acuzăm pe d. Stere că a pornit de la observaţie, de la tipuri reale. Ceea ce-i imputăm este de a le fi copiat, în unele gesturi specifice, reducîndu-le la simple portrete schematizate. Unii confraţi au făcut caz de mijloacele noi de expresie ale scriitorului Stere, semnalîndu-i întorsătura satirică a spiritului ; s-a pomenit chiar numele lui Caragiale, ca o măsură de comparaţie. Eroare elementară ! Profităm de acest paralelism, tocmai spre a scoate în evidenţă deosebirea dintre creaţia fictivă a satirei caragialiene şi dintre pamfletul romanţat al d-lui C. Stere. Că marele Caragiale a pornit de la observaţie la creaţia tipurilor lui comice este neîndoios ; ca să creeze pe Caţavencu a observat o multiplicitate de tipuri caţavenciene reale ; ca să creeze pe Pristanda, a observat o sumă de poliţai autohtoni ; ca să creeze pe Zoiţica, a observat infinite „dame bune“ din burghezia noastră. Deosebirea este că, în nici unul din aceste cazuri, Caragiale n-a copiat. Sintetizînd şi stilizînd realitatea, el a creat categorii sufletești, înălțînd la rangul de ficțiune artistică tipurile de autenticitate reală. Ficțiunea a anulat modelul. D. C. Stere n-a anulat nici unul din modelele vii, autentice ale presupusei sale ficțiuni. Travestind ușor și naiv chiar numele oamenilor politici, a făcut numai ingenioase copii, pe sticlă ; tipurile sale politice nu există decît în măsura în care amintesc modelul. Ceea ce este operație de portretist satiric, de pamfletar, nu de creator epic. Cititorul este astfel silit să facă un fel de detectivism obositor pînă la sfîrșit, identificînd fiecare personagiu din roman cu personalitatea lui reală. Joc de șah al fanteziei automatizate, într-o întrecere cu rezultatul obținut fără efort, fără libertatea contemplației. De la un moment dat ești silit să exerciți un soi ciudat de mahalagism al inteligenții, identificînd fapte din cronica vieții politice și personagii bine cunoscute. Dar toate aceste personagii de autenticitate istorică nu trăiesc decît prin reacțiunile temperamentale ale scriitorului ; figuri de panopticum, ele sunt puse-n mișcare de un mecanism uniform : aversiunea povestitorului. Nici unul nu există autonom, uman, cum existau tipurile din volumele anterioare. Cu alte cuvinte, n-au însăși *autenticitatea ficțiunii.*

---

* *Ciubăreşti ; În ajun.*

Aceasta în ceea ce privește totalitatea personagiilor secundare și a voinții lor încremenite, de care se izbește, în povestire, Vania Răutu ; dar însuși eroul central al romanelor d-lui Stere se dezumanizează. Misiunile lui politice, tactica lui electorală, ideologia lui socială nu-i pot da viață ; despre ele ni se referă, pe plan pur intelectual, și nu te miri de altceva decît de naivitatea lui politică, de destinul lui de veșnic păcălit. Vania este un apolitic, voința lui este anihilată de voința celor pe care vrea să-i conducă și nu izbutește. Este o continuă lipsă de raporturi umane între el și personagiile exterioare conștiinții lui ; e curios că Vania însuși încetează de a mai exista ca autenticitate fictivă, rămînînd o inteligență pur satirică, în raport cu oamenii și evenimentele.

D. C. Stere nu-și contemplă zbuciumata viață politică ; și-o judecă numai, și-o explică, acordîndu-și o excepțională și nediscutată superioritate morală și intelectuală. Perspectiva aceasta *pro-domo* a acțiunilor lui Vania pune-n primul plan pe d. Stere, cu resentimentele sale puternice, cu reacțiunile sale, drept rezultate directe ale unor fapte care nu trăiesc în plan epic, ci în planul cronicii politice. Vania-luptătorul politic cedează locul d-lui C. Stere, avocatul său și pamfletarul. Aci trebuie căutată confuzia de planuri din *Ciubărești* și *În ajun.* Observațiile noastre apar cu atît mai întemeiate, căci, ori de cîte ori politicul este înlocuit de omenesc, reapare romancierul ; este cazul cu scurtul episod al venirei lui Vania la Năpădeni, la moartea lui Iorgu Răutu, ca și dragostea lui calmă, burgheză, pentru Eliza Orleanu, sau aventura romantică, între el și Yvonne, întîmplată în Italia.

Fuziunea între pamflet, roman și cronică nu se realizează în ultimele două volume ale d-lui C. Stere ; era și imposibil. Iată de ce regretăm că tot acest material bogat și extrem de interesant n-a fost utilizat pentru memorii directe ; în ele, temperamentul d-lui Stere s-ar fi exprimat sub o nouă și autentică față.

1936

C. STERE:
„URAGANUL"
(roman) *

Vasta epopee a lui Vania Răutu a coborît în *Ciubărești* și *In ajun*, pînă la romanul cu cheie, la cronica politică și la pamfletul prea adesea facil. Memorialistul a turburat ficțiunea romancierului printr-o penibilă vanitate justițiară față de oameni și fapte. Cu *Uraganul*, d. C. Stere se reabilitează literar, în mare parte, deși, o dată pornit pe un drum plin de primejdii, cu greu se mai poate menține la un nivel de contemplație superioară. Ura în contra regimului țarist i-a păstrat un calm artistic surprinzător, în timp ce disprețul pentru politicianismul autohton i-a răscolit atîtea resentimente, prea proaspete ca să fi fost prelucrate cu o deplină detașare.

Asistăm, în *Uraganul*, la o relativă înfrîngere a tonului polemic, fiindcă acțiunea se referă, în ceea ce are esențial, la fenomene de istorie colectivă ; și ce numeam cîndva memoria epică, însușire fundamentală a romanelor d-lui C. Stere, își regăsește aci cursul firesc, în crearea revoluției rusești din 1905 și a răscoalei țăranilor din 1907. Povestirea ia un pronunțat caracter sociologic, nu numai prin considerațiile teoretice (prea insistente) care o străbat, dar și prin înșirarea de fapte care o alimentează cu generozitate. Cîtă deosebire ar exista între acest tom și cele două anterioare, din epopeea revoluționară a lui Vania, se simte totuși o lipsă de densitate, o deznodare a narațiunii, care o apropie de cronică. Memorialistul se-nsinuează cu prisosință, avertizîndu-ne că nu mai suntem în pură ficțiune.

Dar un lucru trebuie subliniat, cînd e vorba de destinul lui Vania ; numai împrejurările excepționale îl fac interesant, numai acțiunile directe îl umanizează ; cînd acest pasionat luptător politic rămîne în cîmpul teoretic, o vanitate congenitală îl face să se supraestimeze și să subevalueze adversari, idei și situații de fapt. Îi trebuie o continuă tensiune eroului ca să-și echilibreze energia interioară, distribuind-o într-o egală repartiție nervoasă.

Revoluția însă are efecte binefăcătoare asupra lui Vania, cel puțin în favoarea lui de erou verosimil al romanului. După aproape douăzeci de ani, cîți s-au scurs de la evadarea lui din Siberia, pînă la izbucnirea revoltei, Răutu se reîntîlnește cu cîteva din figurile familiare ale asprei lui existențe. Mai întîi, o reluare de contact cu pămîntul natal al Năpădenilor reactualizează pe Smaragda Theodorovna, mai îmbătrînită, mai singură și mai nefericită ca oricînd, ne face să revedem pe Mașa, fata ei, retrasă în ținutul părintesc, fiind părăsită de soț și stînd în preajma mamei, ca o mustrare ironică ; ne familiarizează cu Ionică, băiatul Ilenuții, iubita rustică a lui Vania, înconjurat astăzi de amintiri și regrete, iar o vizită la moșia Onițcani ne înviorează cu optimismul și tinerețea sufletească a ispititoarei Natalia Varnavin, acum septuagenară, și ne dă un sentiment de securitate prin silueta vie, feminină a Gionnei, fata ei, admiratoare a lui Vania și aderentă a revoluției. O sensibilitate robustă, dar odihnitoare, circulă printre paginile în care d. Stere evocă viața patriarhală a acestei aristocrații rurale moldovenești. Popas de scurtă durată însă, căci Răutu nu este un sentimental copleșitor, pasiunea lui ducîndu-l, între Chișinău și Odessa, în însăși inima revoluției. Într-un reportaj animat, vom reîntîlni și cîțiva din cunoscuții tovarăși și tovarășe ai lui Vania, toți mai bătrîni, mai izolați, dar mai îndîrjiți. Astfel, pe Bella Ghitos și pe Danilov, pe Isaac Blumberg și pe Avram Zolkind, supranumit talmudistul, pe Maria Culiceeva și pe Costea Fonim, pe Grișa Goncev și pe Andrei Găină, ca să amintim numai pe cei mai importanți, luați de forța „uraganului" în care mulți vor și pieri. Readucerea lor în scenă e prilej nou de vechi discuții, asupra tacticei revoluției și ţelurilor ei, cu aceeaşi dezbinare temperamentală şi ideologică, din care Vania se va izola definitiv. Martor al revoluţiei care va cuprinde Rusia, într-un duel de oameni, care este şi o luptă de idei (şi aci vom observa o schematizare a personagiilor), Răutu ne va relata într-o cronică vie, plină de episoade înfiorătoare, un tablou colectiv al războiului civil, al pogromurilor demente, de o reală valoare documentară şi de o mai strînsă înlănţuire epică.

---

* Edit. „Adevărul".

Scene tari, de un patetism sobru, cu unele incursiuni bombastice şi de situaţii melodramatice, aceste pagini aparţin ficţiunii şi ne conciliază cu romancierul. Alternate cu disertaţii, cu extrase din articolele sale de doctrină, cu invective asupra oamenilor şi ideilor, faptele nu mai au condensarea obişnuită din primele volume. Scăpînd din revoluţia la care mai mult asistă decît colaborează, Vania revine la destinul său ciubăresc, iar romanul reintră în tribulaţiile lui satirice, în facilităţile lui de poveste cu cheie, în resentimentele memorialistice, şi din nou vom parcurge cîteva capitole de polemică deghizată cu d. Iorga, cu Take Ionescu, cu Gh. Panu, cu partidele şi personalităţile politice româneşti. Nu lipsesc nici paginile de foiletonism dubios, de moralism retoric şi de sentimentalism bombastic, între aceste perigrinări, iar un episod ca acela al reluării aventurilor d-nei Dolores Barancea (pag. 231—233) este de savoare radulcosminiană, indicînd limitele pînă unde d. Stere poate împinge uşurătatea stilistică. În timpul revoluţiei ruseşti, Vania dispăruse din atenţia noastră ; el era un martor, un spirit pur receptiv, faptele fiind mai elocvente decît orice comentariu.

Cum trece pe primul plan al povestirii, Vania este de un idealism, de o inteligenţă, de o clarviziune, de o intransigenţă, duse pînă la o repulsivă perfecţiune. Dezumanizat, devine un fel de erou cornelian, fără dezbateri interioare, de o superioritate afirmată cu idolatrie. Ciudat, conştiinţa eroică a lui Răutu e atît de firească, superioritatea lui umană este atît de nuanţată, încît o accepţi, cu tot nimbul ei stăruitor romantic ; conştiinţa lui politică, în *Ciubăreşti*, este însă atît de superioară, încît o suspectezi de nesinceritate şi orgoliu nemăsurat.

Dispărînd din planul egocentrismului doctrinar, făcînd loc altei serii de fapte, Vania redevine receptiv, şi un al doilea capitol, care evocă de data asta revolta ţărănească din 1907, dobîndeşte semnificaţie epică. Un ritm lăuntric al faptelor diverse creează imagina revoluţiei, de o prezenţă concretă, cu tipurile de ţărani, cu limbajul lor pitoresc, topic, într-o umană şi realistă viziune.

D. Stere nu rezistă ispitei de a interveni uneori cu explicări teoretice, cu comentarii directe, în desfăşurarea psihozei colective a răscoalei, dar oricîte abateri de acest fel s-ar afla aci, ele nu dăunează atît de mult ca incursiunile sale satirice. Deşi prea naiv explicat mitul ideii revoluţionare la ţărani (printr-o convenţională roată de foc), deşi de o simetrie cam obositoare, fiindcă două fenomene identice evocate în acelaşi volum sunt abuzive, totuşi, ele menţin calitativ romanul *Uraganul*. Comparaţia cu *Răscoala* d-lui Rebreanu, fără a fi strivitoare, ne indică deosebirea de amploare, de forţă evocativă în favoarea celui dintîi. Coborînd din planul epic în cel politic, ultima parte din volum suferă de aceleaşi defecte pe care le-am amintit, iar episoadele referitoare la tragismul represiunilor, la sălbăticia inevitabilă a unui război civil, la rolul de mediator, ca prefect, al lui Răutu, sunt mai melodramatice, mai bombastice şi cu vădite efecte de cinematografie literară.

Oricîte merite ar avea al optulea tom din epopeea d-lui C. Stere, faţă de *Ciubăreşti* şi *În ajun*, o scădere de temperatură, o relaxare de echilibru interior şi o slăbire a controlului expresiei ne avertizează de ritmul întrerupt al tumultuoasei, complexei şi de larg suflu vieţi romanţate a prodigiosului Vania.

1936

VICTOR STOE:
„ÎNTREBARE DE STELE“ *

Volumul de versuri al d-lui Victor Stoe este un curios caz de infiltraţie şi convertire a unor valori sufleteşti şi poetice. Cu o aspiraţie clară spre moarte şi iubire, transformate parcă într-o entitate metafizică, poemele d-lui Stoe poartă cu sine un timbru foarte cunoscut. Dar el nu vine nici din muzica sensibilităţii, nici din o apropiere textuală prea uşor de stabilit. Numai un cititor atent, care poate descompune o sinteză poetică în elementele ei componente, îşi dă seama că în *Întrebare de stele* sunt atîtea cioburi sfărîmate dintr-un alt univers poetic. O anume atmosferă eterată există în poeziile d-lui Stoe ; pînă la un punct este şi o rarefiere de sensibilitate. Dar, în definitiv, nu putem face proces de intenţii asupra simţirii unui poet. Este şi nedrept şi imposibil de contestat autenticitatea ei. Ceea ce este mai uşor de stabilit este atmosfera de legendă din poezia d-lui Blaga. Acolo servea să exprime neliniştea unei conştiinţe în căutarea patetică a absolutului, aci exprimă o nostalgie erotică.

Iată o pildă :

Aşteptarea pune umbre pe gînd,
Umbre de uriaşe mistere.
Nu vii de nicăieri.
Din nici un descîntec nu creşti cu putere,
De zeu ascuns în cerc de blesteme.

---

* Tip. „Principele Carol“.

Şi eşti pentru totdeauna
Ca lumina şi Dumnezeu.
Dacă fug,
Te întîlnesc într-o stea.
Pînă la amintirea ta,
Visele toate nu ajung.
Te am în tremurări de agonie,
Ca o comoară de nibelung.
Nu eşti la nici o rădăcină de stejar,
În nici un val de mare,
Sub nici o cruce,
Adormită în lumină de mit.
Semne sunt în chipuri scrise,
Pe scoarţa moartă a pădurii.
În jocul nelămurit,
De pietre şi linii de drum.
Poate se deschide legămîntul.
Bat pămîntul,
Să-ţi simt fiorul cu buzele supte de chin.
Poate eşti aici sub ape
De sună atît de prelung,
Şi întreb umbrele de unde vin.
Te voi auzi într-o chemare,
De bulgări sterpi şi pustii.
Am sînge pe mîini,
Aş săruta şi un vierme,
Numai tu acolo să fii
Şi a ta aşteptare.

(Numai tăcere)

Sunt atîtea cuvinte specifice din lirica d-lui Blaga, chiar imagini înrudite şi însăşi difuzarea panteistă a eului în poemul d-lui Victor Stoe.

Sau :

Numai noaptea veghează.
Nici o minune.
Pădurea sună mai obosit.
Spre hotarul nopţilor,
Nimeni din durere nu a plecat,
Nimeni din poveste nu a venit.

(Lepădare)

început care are o marcă Blaga atît de irecuzabilă! Mai găsim încă şi unele obsesii de alb din d. Radu Boureanu, a cărui înrîurire o surprindem şi în această strofă din *Imagină*:

Tot te mai cînt,
Tot te mai caut
În inima mea de pămînt.
Prin cronici vii cu domniţe,
În linii albastre de floare.
Tu, ţară de vulturi
Şi vechi romaniţe.

Pentru specia de cantilenă sentimentală (poate cea mai proprie sensibilităţii d-lui Stoe) cităm integral poema *Bob*:

Nu te chinui,
Nu te îndurera de vremelnica ta ispitire.
Zbaterea gîndului tău o aud
În neagra lui răzvrătire.
Pe trupul tău — alb liliac,
Nu vor mai şerpui
Verdele privirilor mele.
Şi totdeauna te vor chinui
Clipele negre, clipele grele.
Spre care zare să plec,
Spre care pămînt neştiut,
Cînd două inimi,
Cu o singură bătaie am bătut.
Cînd toată minunea prin tine a venit.
Rămîi. În fiecare clipă murim.
Odată va fi o plecare,
Acum eşti zarea nerăpită de gînd,
Lacrima ce nu a căzut.
Pentru moarte, uitare.

De o diafană simţire, poezia d-lui Victor Stoe îşi va găsi poate într-o zi şi o expresie definitiv personală.

1934

VICTOR STOE:
„FUGA CERBILOR“ *

Obiceiul criticei de-a clasa, de-a grupa, după tendinţe, după afinităţi, după similitudinea artei poetice, pe linia unei epoci, se pare a nu fi numai o înclinaţie dogmatică a disciplinii; mai adesea, poeţii se grupează ei înşişi în jurul unui ideal de artă sau de viaţă; dificultatea rămîne a-i distinge dintr-o omogenitate care ar putea să-i uniformizeze. Adevărata critică se orientează în pădurea stufoasă, unde cercetează esenţele, după un simţ selectiv; plantele de ghiveci sunt mai uşor de distins decît marile arborescenţe.

Mai rar, critica întîmpină-n cale şi cazul poetului izolat; nu-l poate anexa unui curent şi nici unei poetice precise; nu-l poate descompune în elemente ideologice pe care le-ar poetiza programatic şi nici prin expresie nu-l poate socoti ca făcînd parte dintr-o anume grupă, concretizată prin procedee formale bine determinate. Poetul izolat este de obicei identificabil după temperament, bineînţeles cînd a depăşit un prim volum; exact în această situaţie se găseşte d. Victor Stoe, a cărui muză delicată, exanguă mărturiseşte un temperament de visător, un poet de melancolii albe şi de stări sufleteşti diafane. Dar nu numai melancoliile sale sunt tremurătoare, ca umbrele, ci înseşi bucuriile sunt ţesute din aceeaşi fragilitate:

---

* Impr. „Adevărul“.

Poiana florilor,
Poiana florilor,
Peste tine, se duc umbrele cocorilor,
Poiana florilor, din Ţara Bîrsei
Strinşi ca o horă românească
În cele şapte sate, de haiduci visate,
În nopţi de teamă, furate.
Cine să te uite, cine să nu te iubească.
Vin la tine şi tremur, frunză de arin,
De tine bucuria, ca o puşcă o anin,
Cu pasul meu, de fiară civilizată,
Tremur în inima ta, poiana florilor.
Tremur de umbra haiducilor,
De lumina aurită a nucilor,
De ţipătul înalt şi umbrele cocorilor.

(*Poiana florilor*)

Aspiraţia poetului spre lumină, spre aer, spre munte şi spre un nou ritm sufletesc ; citadin, existenţa în mijlocul „cetăţii" îi e tot potolită, retrasă şi tăinuită în ungherele idilice :

Casa mea e albă şi subţire ca o romaniţă —
Chipul cireşului se întinde spre poartă,
Să privească paşii şi casele mici ce nu mai sunt —
Primăvara se miră că-l las să aştepte.
Şi se scutură spre Mai,
Ca o creangă de stele
Pe linii albastre şi drepte.

. . . .

(*Strada Timpului*)

Cînd nu ia tonuri idilice, peisagiul citadin se estompează într-o stare sufletească de plutire ca şi imaterială :

Rătăceam împreună pe străzi timide şi vechi,
Unde culorile s-au pierdut cu amintirile,
Prin toate înnoptările.
O casă era risipită,
Un om arunca imaginea timpului pierdut,
Pe noi ne înfiorau culorile şi sunetul căzut.
Rătăceam împreună pe străzi nenumite,
Prin timpul de totdeauna.

Culorile şi înnoptările nu erau oprite
De nici o rugă.
Prea sus, cerul aşeza crengi înflorite,
Şi visul pentru nimeni nu rătăcea pe drum,
Peste toate, era oboseală grea —
Nu se mai vedeau numerele porţilor —
Noi visam în seara aceea
Culorile şi tăcerile morţilor.

(*Toamna*)

Starea aceasta de imaterialitate este însăşi starea specifică a liricii d-lui Victor Stoe ; o exprimă orice poem al său indiferent de tema pe care-i brodat, o exprimă melodiile şi avînturile sale, deopotrivă. Starea de imaterialitate este însuşi echilibrul interior, spre care poetul aspiră, mereu :

Bună dimineaţa, pădure.
Am fugit din cetate.
Acum, caut esenţele tale pure,
Şi ceasul din întîia singurătate.
Tu eşti ca totdeauna, aproape de cer.
Merg pe potecile tale, cu lumina şi umbra,
Să uit chipul şi amintirile omului —
Întîlnesc liniştile tale, în afară de timp
Şi nu cunosc orele rănite.
Se joacă veveriţele cu veşniciile tale pure,
Prin fericirile aurite.
Bună dimineaţa, întîia dimineaţă
Cu toată inima, în sufletul tău, pădure.
Pădure, mîngîie-mi chipul cu răcoare,
Pădure, aprinde-mi privirile cu minunile tale,
Culcă-mă pe mal de izvoare,
Ascunde-mă între cerbi şi căprioare —
Răspunde, tuturor, că am plecat departe,
Du-mă, pădure, unde vrei tu,
Spre soare-răsare, spre moarte.
Nu, nu mă lăsa iar hoinar.
Ascunde-mă, pădure, într-un arbore mare,
Să rămîn pentru totdeauna,
În cîntecul tău, pădure,
Şi în marea ta uitare.

(*Bună dimineaţa, pădure*)

Şi aceeaşi linişte, pe care poetul o caută în pădure sau în oraş, în natură sau în propriul lui spirit, o caută, ca un suprem sprijin, în Dumnezeu :

Doamne, Alb Împărat,
Crin peste tristeţile lumii,
Crin peste morţile toate.
Flacără vie pentru marea singurătate.
Dă-mi o fărîmă de cruce —
Dă-mi lacrima ta,
Lacrima mea să usuce.

De cîte ori, Alb Împărat,
Te-am părăsit, te-am blestemat —
Acum, priveşte-mi privirile,
Dă-mi, acum, toate fericirile...
Vin la tine, gol ca miriştile,
Alină-mi, Alb Împărat, neliniştile.

Iuda mi-a daţ de atîtea ori sărutările.
Lui Petru i-am simţit lepădările —
Am fost vîndut şi trădat...
Vin la tine, Alb Împărat.

Ştiu, acum, taina stelei din Betleem —
Ştiu plînsul din Getsemani —
Ştiu mările, ştiu crucile,
Am rătăcit şi sîngerat,
După toate ispitele şi nălucile,
Primeşte-mă în împărăţia ta,
Alb Împărat.

. . . .

(Doamne, Alb Împărat)

D. Victor Stoe, acest poet izolat, sugeră o insistentă dispoziţie de aspiraţie spre linişte, spre imaterialitate, într-o perfectă unitate temperamentală.

1941

SIMION STOLNICU:

„PUNCT VERNAL" *

De existenţa d-lui Simion Stolnicu am luat cunoştinţă prin 1926, în *Sburătorul*, unde a publicat trei poezii, reproduse şi în volumul prezent, prima, *Funeralii de toamnă*, a doua, *Cer de septembre*, şi cea din urmă, *Faur*. Afirma acest debut un simţ al morţii, într-un somptuos peisagiu autumnal, de tristeţe cu filiaţii bacoviane, deşi într-o spumoasă atmosferă, opusă descompunerii materiale din *Plumb*. Cele două poeme ultime ne abăteau atenţia spre un fantezism de uşoare umbre umoreşti.

După o tăcere impusă de o izolare provincială, d. Stolnicu a reapărut cu mai multă insistenţă în *Bilete de papagal*, iar în revista *Kalende* a fost primit ca un poet cu virtualităţi nedezminţite. Prin timpul în care şi-a scris cele mai multe poezii, d. Stolnicu se situează îndată după generaţia moderniştilor de primă importanţă. Poet delicat şi de rezonanţe-n surdină, şi-a aşteptat evoluţia pînă a crezut-o oprită într-un subiectiv „punct vernal" — de la care o putem şi noi preţui.

Nu exagerăm cu nimic dacă vom spune că d. Stolnicu şi-a grefat sensibilitatea de poet autentic pe variate influeţe din lirica mai nouă. La prima contingenţă cu Bacovia s-au succedat cele cu poezia d-lui Arghezi, cu serafismul incantatoriu al d-lui Camil Baltazar, şi uneori cu ermetismul, numai formal, al d-lui Ion Barbu. Întîlniri fatale şi foarte fructuoase, căci l-au ajutat să-şi găsească propriul sunet într-o simfonie atît de poliritmică. Ne prevalăm de această imagină muzicală cu atît mai mult cu cît d. Stolnicu strînge la piept o elegiacă vioară interioară, din care scoate şi cele mai subtile melodii care-i aparţin. Dacă am afirmat cele cîteva influenţe amintite, n-am vrea să se-nţeleagă că dependenţa d-lui Stolnicu e atît de vasală de cariere atît de bine definite. De aceea, prin exemplificare, vom căuta să-i găsim elementele proprii chiar în poemele de imediată inspiraţie.

---

* Edit. „Cartea românească".

Cine nu surprinde în factura dură a acestei strofe, din *Troiţe-fîntîni*, rezonanţa argheziană :

V-a lapidat inscripţii un copil
Al timpului şi nu mai se-nţelege
Prin voia căror Dumnezeu şi rege
Vă-nscrieţi zărei stîlpul ca-n floare un pistil.

Dar ultimul vers, de fragilă senzaţie, presimte fibra sa proprie :

Vă-nscrieţi zărei stîlpul ca-n floare un pistil

e o punte de trecere spre :

Poate-au descins vreodată din prigonit landou
Suave umbre sub voi să se sărute,
De v-au rămas mîinile de şipot abătute,
Patrafir lichid, pe-amantă şi erou,

care afirmă o sensibilitate graţioasă proprie şi o lunecare spre legendă şi vis.

Se poate observa, de asemeni, un reflex de luminozitate şi aspiraţia mistică din poezia d-lui Baltazar în acest final de *Preludiu* :

Înseratu-s-a, înnoptatu-s-a
Drumul tău şi-al robilor n-are o
S-atingă piscuri albe rătăcite pîrtie răspîntie
Unde-un crin postum de poate adăsta ?

însă o fluiditate de fum înconjoară atmosfera, care este evident înrudită cu lirica baltazariană. Nu vom insista prea mult şi asupra altor pilde ; d. Simion Stolnicu a ştiut să ocolească stînca vrăjmaşe a influenţei directe spre un decor macabru, pe care îl preţuim mai prejos de suavele sale fantezii umoreşti, adesea şi melodii elegiace. O preţiozitate de expresie şi decor, o muzică fluidă şi fără obscurităţi tehnice alcătuiesc notele acestui poet pe nedrept prea ignorat şi subestimat de unii confraţi. Că d. Stolnicu abuzează de preţiozitate este cert, că îşi forţează lexicul, fie utilizînd nenumărate franţuzisme inutile, fie căutînd cu intenţie rară cuvîntul neaoş, este, spre regretul şi al nostru, uşor de probat.

Cuvinte ca : *ecrin, jaz fîlfîitor, seren, faiuri, conce, recifuri, bleu, prunele, mov* sunt inoportune şi fără justificare uzitate. Este şi aci efectul unei preţiozităţi care lezează însă simţul limbii. De-acord asupra acestor deficienţe, d. Stolnicu îşi afirmă însă suficiente însuşiri spre a fi luat în consideraţie sub un unghi de personală sensibilitate.

Acest motiv de folclor e utilizat cu atîta spumă de imagini, încît o atmosferă muzicală se-nfăşură într-o unitate cu sugestive sensuri :

Au fîlfîit în zmeuri veştede cocoşii ;
Au răstignit muntele însuşi jepii roşii ;
Pădurile-aiurează şi de trei ori străbunii
Se-ntorc în lut : „Nu suntem sub locul Căpăţînii ?"...
Frunza pălmuieşte pornită din ramuri,
Rîul e ultimul joc de muşchi trupului rece ;
Răgălia de abanos prin volburi trece,
Cobind pe sub punţile unor epitalamuri ;
Bănci leproase cu braţele de plută
Goale, au adormit alături de sere,
Val din flori fumegînd pe uşi fără-ncuiere ;
Sub veveriţă-i treapta de foşnet căzută ;
Slăvi de viole straniu se frîng sub arcuşuri
Sirepe ; Cîntăreţii au braţe nebune
Ele însăşi prinse la umeri cu strune
Şi Toamna mai împarte viole pe arcuşuri...

(Motiv de Renaştere)

Dacă elementul descriptiv e aci mai abundent, alteori muzicalitatea fuzionează decorul într-o rezonanță lirică pură :

Lebădă coboară cu plutirea ta
În iezerul liniștei vioare !
Lebădă cu gîtul cum tulpină de floare
Nu s-ar răsuci orice cunună ar da !
N-o să te legeni o zi pe-ntinsul lin,
Tot ceainic de ivoriu al beției din urmă
Vei fi, ca frunza fără urmă —
Brațul apei te-o strînge sub lozii divin
Apără-mă de vederea ta pe mal,
Frumoasă, și cînd fără-ntoarsă trufie
Afunzi capul mic, lăsînd toartă-argintie
Cum nici o comoară nu scoate de sub val !

(*Litania lebedei*)

Ca și-n *Apoteoza apelor*, unde fantezia se-mbină cu starea muzicală, într-un nimb de legendare reminiscențe :

Apele captive-mi sunt dragi
Tot mai nenvolburate apele ;
Luciul lor e darul unor magi :
Fac dezmierdate clapele...
Apele-și aruncă poduri de vis
Peste-asemenea oglindă...
Trecu lebăda pe sub o grindă,
Ori lotusul viu în poeme prezis ?
E-o voluptate gîndul că nu mai sunt regi
S-azvîrle cupe din Thule în unde,
Să-mi tulbure smalțuri profunde,
Ori fericirea netezimilor întregi.
Viteji să sară-afund nu se mai găsesc
Nemaifiind prinsoare să fie cîștigată,
Nici ochi milos de-ncoronată față ;
Dar plaurii temeri ușoare tot nutresc
Nopțile-n dig adumbrit mă prefac
Eu, în lungul limanului, de pază
Și șarpelui cînd recea mătase ondulează,
Îi frîng pe ochii verzi azimă de mac.

Senzația cîntă în aceste fluidități, și d. Stolnicu își poate recapitula un decor într-o ritmică interioară atît de sugestivă.

Vorbeam de fantezia derivată spre umor a acestui poet ; o găsim în numeroase evocări :

Unde surîde insula cu smalț de mauzolle,
Țin plopii dunga viorii spre vînt —
Și resfiratu-s-a funinginea lor în ritmul sfînt
Al bărbilor de alge-ntr-o maree.
Din fierăria porții ies două lănci bronzate
Și Luna care-n hăuri nu vine de vrere,
O dobora fulgerînd-o-n două cratere ;
O groapă-și dă lespedea pe spate :
Visătorul mort ce-a presimțit un astru
Răsare lințoliul strîngîndu-și femeiește,
Aievea, stratul vecin îl dăruiești
La piept o mireasmă cu sînu-albastru.
Cu fum de faiuri putrede adorm celest vînat
Și-l priveghează-n lănci mulțimi albe cu rîndul,
În stupi de vis postumi și-un roi stelar surpîndu-i
Iar smalțul rîde acum pentru suhat...

(*Interludiu*)

viziune macabră, prinsă totuși în note suave și cu prețiozitate ce vrea să atenueze senzaționalul, ca în ultima strofă.

După *Febre* de d. V. Gheorghiu, volumul *Punct vernal* la d-lui Simion Stolnicu afirmă nu numai un poet, dar menține și zona de calitate a poeziei, într-un moment cam de lungă absență de lirism autentic.

1933

SIMION STOLNICU:

„POD ELEAT" *

Observasem chiar în *Punct vernal,* primul volum de poeme al d-lui Simion Stolnicu, o înclinare spre vis şi legendă. Pusesem însuşi accentul principal pe această dispoziţie a liricii sale. Se pare că nu ne-am înşelat deloc, fiindcă astăzi d. Stolnicu şi-a îndreptat inspiraţia spre o reverie halucinantă, un fel de *tournoi* al fanteziei, cam încîlcită adesea din cauza preţiozităţii de imagine şi limbaj.

Ca şi d. Virgil Gheorghiu, poate într-o măsură mai mare, d. Stolnicu are superstiţia cuvîntului rar, neologist sau provincialist. Franţuzismele remarcate în prima culegere nu şi-au temperat inutila paradă, iar îmbinarea lor stridentă cu expresia căutat neaoşe zvîrle peste toată poezia sa un discredit primejdios. Dacă şi d. Stolnicu n-ar fi un poet autentic, am considera aceste defecte formale simularea focului sacru. Nu este însă cazul, cum au insinuat unii critici grăbiţi. Sub această preţiozitate se ascunde simţirea unui poet real.

D. Stolnicu n-a scăpat de influenţe nici în *Pod eleat.* Cea mai evidentă este a d-lui Barbu, păstrată în întorsături sintactice şi în ceea ce vrea cu obstinare să devie ermetism în poezia sa. Obscuritatea de expresie a d-lui Stolnicu este o prejudecată, o formă a manierismului, de care aşteptăm să se dezbare. Nu credem să se datorească exclusiv influenţei d-lui Barbu, ci unei false înţelegeri a caracterului aristocratic al poeziei ; este un snobism al expresiei repulsive în poezia d-lui Stolnicu, pe care i-l atribuim ca pe o vină, nu însă ca pe semnul unei lipse de personalitate.

La influenţa d-lui Barbu, uşor de identificat, constatăm şi pe a d-lui Jebeleanu, mergînd uneori pînă la parafrazarea titlului, în poemele cu evocări de cavaleri medievali. Astfel *Prinţul de Zori* al d-lui Stolnicu aminteşte de *Senior de ceaşcă* a d-lui Jebeleanu.

Deşi ciclul intitulat *Simfonie în Muntenia* e alcătuit pe legendă şi vis, nu este cel mai interesant în volumul d-lui Stolnicu. Virtuozitatea este prea decorativă aci, ca să închidă în sine şi o substanţă poetică. Ea se află în marea poemă *Pod eleat,* care denumeşte întreaga sa culegere. Poema a apărut acum cîţiva ani în *Vremea.* Construită cu o tehnică analoagă, prin simfonizarea imaginilor şi a bogăţiei lor, cu *Le bateau ivre* al lui Rimbaud, *Pod eleat* este maxima realizare a d-lui Stolnicu. Cu obscurităţi formale incontestabile, cu preţiozităţi care-i frîng unitatea lăuntrică, poema cuprinde totuşi o *viziune :* aceea a fantasmagoriei vieţii, desfăşurată într-un film de o tensiune lirică uneori extrem de sugestivă, în contrast cu permanenţa morţii. Podul care-i aci „eleat" (o preţiozitate desigur) simbolizează permanenţa morţii, încremenirea destinului necruţător, prin faţa căruia defilează, pe un plan al visului, diferitele forme ale vieţii. Prin forţa ei halucinantă, poema *Pod eleat,* indiferent de influenţele formale din d. Barbu, este mărturia unui poet autentic.

1935

---

* Edit. „Fundaţia regele Carol".

OCTAV ȘULUȚIU:

„AMBIGEN"

(roman) *

D. Octav Șuluțiu își însoțește romanul de o postfață explicativă, de o justețe teoretică la care ne raliem fără rezerve, consumîndu-se într-o încordată dialectică, adesea de violent ton polemic, nelipsit de o naivitate inerentă, prin chiar neînfrînata ei sinceritate, ca să-și îndreptățească primul său act de creație artistică. Studiul său complimentar ia astfel proporția unui *Paragraf pentru o eventuală istorie a gîndirii românești*, adică un rechizitoriu în contra incomprehensiunii artistice a oficialității școlare, ce și-a asumat și un rol de comic polițism literar. Găsim inutilă glosarea sau numai justificarea principială a unui roman din partea autorului. D. Șuluțiu n-a putut să uite că este și un apreciat critic, al cărui cuvînt sincer face un onest oficiu de selectare a valorilor scrisului contemporan. Dar aci nu este vorba de criticul Șuluțiu, și ne vom permite deci să nu insistăm asupra lungii sale dezbateri, referitoare la esența artei. Pentru noi nu există decît opera sa, pe care o vom supune unui examen critic lucid, bazat exclusiv pe valoarea ei intrinsecă. Și o facem cu atît mai direct și mai bucuros cu cît o bună parte de răspundere (evident literară) avem și noi în promovarea romanului *Ambigen*.

Prezentat, printre alte manuscrise, la concursul de roman al *Vremii*, din anul trecut, *Ambigen* a întrunit sufragiile unanime ale unui juriu compus din oameni independenți, cu o experiență literară mai presus decît toate naivele prejudecăți ale unei biete competențe în aoristul grecesc, în cinstitul plagiat universitar, după filologii streini, buni de prădat la drumul mare al științei, cînd își permit a-și rătăci lucrările în balcanica cetate a intelectualității noastre oficiale.

Scos din dulcele lui ridicul, gestul autoritarului plagiator care a voit să suspende un profesor, pe autorul lui *Ambigen*, fiindcă și-a luat îndrăzneala să fie el însuși, rămîne un odios atentat la libertatea de exprimare a unui intelectual, pus între ciocanul unei nechibzuite măsuri represive și între nicovala existenței lui sociale.

Observăm însă că am căzut în situația similară a d-lui Șuluțiu, începînd și noi un nou paragraf asupra incompetenții oficiale în materie de literatură. Ce e drept, indignarea noastră este explicabilă în prezentarea critică a unei valoroase opere, cenzurată de un sumar regulament interior, care aplică profesorului român ciudata interdicție de a-și manifesta personalitatea dincolo de catedră. Să uităm însă și să zîmbim.

Și acum să revenim la romanul *Ambigen*, pe care l-am recitit, în volum, cu aceeași mare plăcere ca și în manuscrisul prezentat la concursul *Vremii*. O sinceritate patetică, o densitate a substanței, o lucidă analiză interioară, o adîncă tragedie a personalității erotice a unui intelectual timid, într-un echilibru de compoziție aproape fără stîngăcii și inutilități, s-au desprins și din a doua lectură a romanului d-lui Șuluțiu. Bucuria de a fi descoperit un scriitor autentic, răspunderea critică de a atrage atenția lectorilor asupra unui talent, afirmat atît de revelator într-o carte de debut, sunt tot atît de intense și în acest moment. Dacă moraliștii care s-au alarmat de cîteva scene de bordel ar citi cu sinceritate acest roman, de o dramatică și spiritualizată confesiune, a unui caz de timiditate și androginism erotic, înțelegîndu-i sensul simbolic, dincolo de cruditățile de cadru, ar dobîndi o experiență nouă, umană, cu un minim efort de contemplație.

D. Șuluțiu se afirmă cu *Ambigen* printre cei mai personali analiști ai romanului nostru, adăogînd o nouă operă la atîtea reușite de care proza română s-a învrednicit în numai cîțiva ani.

---

* Edit. „Vremea".

Lîngă *Omul descompus* şi *Mireasa multiplă* ale d-lui Aderca, lîngă *Uultima noapte de dragoste* şi *Patul lui Procust* ale d-lui Camil Petrescu, lîngă *O moarte care nu dovedeşte nimic* şi *Ioana* ale d-lui Holban, lîngă *Steaua robilor* a d-rei H. Stahl, lîngă *Adela* a d-lui G. Ibrăileanu — *Ambigen* se înscrie, prin pătrunzătoarea analiză a unui tragic tip erotic, fără ezitări şi falsă pudoare, între puţinele romane bune de introspecţie ale literaturii postbelice.

Este interesant de remarcat că romanul nostru social, de complexitate epică şi creaţie obiectivă, nu s-a realizat decît în puţine opere. D. Rebreanu, prin *Ion, Pădurea spînzuraţilor* şi *Răscoala,* d-na Hortensia Papadat-Bengescu prin *Concert din muzică de Bach* şi *Drumul ascuns* (şi acestea saturate de psihologism) s-au realizat în concurenţă cu starea civilă pe o scară destul de redusă. Confesia idealizată sau autobiografică, drama individului ce se observă lucid, cufundat în absolutul stărilor de conştiinţă şi în experienţele ascunse ale subconştientului, afirmă o superioritate indiscutabilă a romanului de analiză faţă de fresca epică.

Romanul social a decăzut în cronică, în pamflet facil, în convenţionalism psihologic, în naivitate moralizatoare şi fotografie de duzină. A imagina existenţe exterioare eului său, a trăi în mitomania epică este atît de dificil pentru scriitorul naţional. Ficţiunea cu aparenţă de autenticitate este un stadiu prea rar atins de romanul nostru. Contemplarea în sine, obiectivarea în funcţiune a eului, travestirea autobiografiei prin simbolul confesiunii au realizat cîteva opere de o nebănuită maturitate a spiritului. Poate acesta este semnul unui lirism descompus în elementele lui de chimie morală şi a unui personalism ce se refuză elanurilor de sensibilitate, întorcîndu-se în sine ca într-o spirală. Preferăm epicul trucat, din proza de astăzi, analismul sincer, uman al cîtorva scriitori cu puţină audienţă publică, dar cu atît mai preţioşi. Preferinţa noastră pentru romanul interior este încurajată şi de cîteva opere de o valoare necontestabilă.

Ocol suficient, ca să ajungem, în sfîrşit, la *Ambigen.* D. Şuluţiu şi-a propus să analizeze un caz de pasivitate erotică, cunoscut sub aspectul psihologic al timidităţii. Starea aceasta, agravată de analism şi de melancolia declinului bărbăţiei, am regăsit-o şi în *Adela* d-lui Ibrăileanu, o regăsim şi în romanele d-lui Holban. Abulia erotică este desigur şi tema din *Ambigen.* Facem aceste apropieri nu spre a indica vreo filiaţiune literară, ci spre a defini o secţiune distinctă în romanul nostru analist, aplicat la psihologia iubirii. Fiindcă o altă secţiune cuprinde romanele d-lui Aderca, în care virilitatea se extenuează într-un absolut al senzaţiei, secătuindu-se în voluptatea lucidă, libertină ; şi chiar în proza d-lui Camil Petrescu, bărbatul nu este un pasiv, deşi este înfrînt de viclenia feminină, ci este un creier lucid, ce se pierde prin pasiune şi simţuri. Egoismul masculin nu lipseşte din senzualitatea neurastenică a eroilor d-lui Holban, oricît de victime ar părea în unele aspecte, iar Maria din *Steaua robilor,* a d-rei Stahl, este o dezamăgită, fără a fi o refulată. Numai sentimentalul Codrescu, din *Adela* d-lui Ibrăileanu, se încurcă într-o cazuistică infinită, se risipeşte într-o timiditate de etern adolescent şi suferă de o neîncredere în sine împinsă pînă la abulie. Prieten al femeilor, el este un tandru, care nu se poate realiza şi sexual, fugind din faţa actului, ca din faţa unei catastrofe cosmice.

Tragedia virilităţii atenuate, a neîncrederii în sine, a timidităţii şi a umilinţii din conştiinţa inferiorităţii fizice şi a bărbăţiei morale este şi cazul eroului din *Ambigen.* Numai că d. Şuluţiu, dacă-şi vede personagiul ca pe un adolescent tandru, n-o face din necesitatea unei afecţiuni poetizate. Tînărul Di îşi confesează cu o sinceritate, apropiată de unele romane ruseşti, conştiinţa inferiorităţii lui fizice şi morale. El e un bolnav ce nu se iluzionează ; îşi pune singur diagnosticul, şi-l repetă pînă la obsedare, se sugestionează în convingerea aceasta, confruntîndu-şi temperamentul (o nedezminţită constantă) cu cîteva nefericite experienţe erotice. Luciditatea e împinsă pînă la cruzime, pînă la intuiţia biologică a tarei lui şi pînă în regiunile subconştientului. Ceea ce cucereşte, fără rezerve, în *Ambigen* nu este accentul de confesiune patetică, de mare sinceritate, al eroului. Nici o complezenţă cu sine însuşi, nici o iluzie despre eul său, nici o speranţă că ar putea fi şi altfel decît îl revelează analiza, în cursul unor experienţe hotărîtoare. Convingerea inferiorităţii lui fizice, provenită din urîțenie neexpresivă, dintr-un fel de androginism al fizionomiei, dovada refulării sentimentale a feminității lui de temperament sunt argumentate, cu o dialectică susținută, sunt analizate cu fapte, cu reacțiuni certe, îngăduindu-i să-și urmărească dezagregarea personalității sexuale pînă la anularea ei. Două principii morale se luptă în psihologia lui Di : cel mascul și cel femel. Ca-n metafizica erotică a lui Weininger (citat spre sfîrșitul confesiei), principiul femel triumfă, voința virilă e sufocată, încercarea de a cuceri pe femei e părăsită, lăsîndu-se el cucerit. Original în *Ambigen* este și împletirea substratului biologic și a celui psihologic, ca și luciditatea conștiinței care judecă faptele, fiziologia, viața interioară a eroului — de pe planul unificat al spiritului. Nu este în romanul nostru analist o confesiune erotică de o mai adîncă sinceritate, de o autenticitate sufletească mai nealterată. Sforțarea de a se explica, de a se înțelege, de a se accepta este urmărită cu atîta elan, cu atîta simpatie în actul cunoașterii de sine, încît ne face impresia aceleiași prime sincerități față de sine care ne-a cutremurat și în *Jurnalul intim* al lui Amiel. Fiindcă jurnal intim al sexualității chinuite, transfigurat în ficțiune artistică, este în primul rînd romanul analist al d-lui Șuluțiu.

Valoarea lui de document sufletesc este primordială. Autenticitatea de care se face atîta caz teoretic în tînăra generație este aci substanță umană și artistică în același timp. Stilizarea în ficțiune merge paralel cu dezvăluirea tragediei omenești a lui Di. Ceva din tandrețea lui Amiel (eroul este prieten cu toate femeile care l-au respins), ceva din senzualismul voluptos baudelairian (Di admiră femeia viguroasă, iubește parfumurile artificiale și pe cel al cărnii) se îmbină în toate obsesiile lui erotice. Masculinitatea se subliniază în spirit, devine act de cunoaștere, act narcisian, sensibilitatea cu prelungirea ei organică în biologie atenuîndu-se pînă la pasivitatea feminină. Fără a-și altera nuda lui confesiune, cu pedante explicări freudiene, Di își analizează complexul de inferioritate, față de femeie, caracterizîndu-se indirect ca un tip matern și transpunîndu-și refulările de voință în visele trăite, cu senzația realului. Pe această traiectorie psihanalitică trebuiesc interpretate și femeile descrise în *Ambigen*. Obsesia unei iubite înalte,

viguroase, îmbrăcate în negru, ca mama lui (complexul oedipian), obsesie subconștientă a lipsei lui de virilitate, ruperea raporturilor cu Ata, prima iubită, stăpînă pe sine și imposibil de cucerit, imagina de amazoană a adolescentei naive Judith, scena demonstrativă cu Ana, prietenă mai mare, care-i ațîță masculinitatea scoțîndu-l din echilibrul lui de confesor pasiv, și acel admirabil, ca supleță psihologică, episod cu Eveline, pe care nu are curajul s-o domine, ne duc spre același centru, care este androginismul moral al eroului.

Di este un pasiv care se lasă cucerit de prostituata Elina, pe care o acceptă ; lîngă ea se simte liniștit, e ocrotit și, deși n-o iubește, ajuns la limita dezagregării personalității lui erotice, învins de principiul femel ce dormita în el, se supune destinului său biologic și se căsătorește cu singura femeie care a putut să-l stăpînească, fiindcă el însuși n-a putut stăpîni pe nici una.

Caz tragic de psihologie erotică, de pierdere a personalității virile, deși eroul este o inteligență bărbătească, viguroasă și lucidă. Scris cu o densitate interioară remarcabilă, organizat cu o gradație patetică, înlănțuit cu o dialectică surprinzătoare, cu o senzualitate vibrantă și respirînd o mare sinceritate, romanul *Ambigen* consacră pe d. Octav Șuluțiu ca pe unul din cele mai personale talente din proza noastră analistă.

Eroul Di este un Dominique românesc, declasat din mediocra „celulă socială“ a familiei și integrat în tragedia lui biologică, ca într-un principiu de metafizică sexuală, simbol aproape dezumanizat al unei obscure forțe a naturii, deviate de la echilibrul ei intim.

1935

OCTAV ŞULUŢIU:

„PE MARGINI DE CĂRŢI" *

(seria întîia)

Spaima cronicarilor noştri literari de a-nfrunta volumul e poate mai mult o prejudecată sau o excesivă modestie ; un foileton este un foileton, şi oricît am fi de acord cu d. Şuluţiu asupra deosebirii dintre cronică şi monografie critică, aşa cum stabileşte într-un articol liminar, nu trebuie să subestimăm o activitate continuă, de ani de zile, pusă-n slujba fenomenului literar. Sunt critici, ca Edmond Jaloux, acest subtil şi larg înţelegător al romanului european, care şi-au făcut o adevărată carieră din cronică. Chiar dacă foiletonul e silit să rămîie la impresii şi la sugestii critice, rolul lui în literatura modernă este covîrşitor. La un peisagiu bogat şi variat de cărţi şi scriitori este poate singura formă de critică în stare să surprindă aspectele schimbătoare, mereu înnoite, ale unui complex de artă. Şi apoi, o activitate foiletonistică globală indică totdeauna însuşirile unui critic, de cultură, de sensibilitate, de înţelegere şi, uneori, chiar axele lui fundamentale. Să ne fie veşnic în faţă pilda marelui Sainte-Beuve, care nu s-a sfiit să repete că este un *jurnalist,* că această formă de critică este o creaţie a spiritului modern, inaugurată de *Saloanele* lui Diderot şi de inegalatul Bayle ; strălucitul patron al foiletonisticei de azi a mers pînă acolo încît şi despre clasici a scris tot o serie de articole, e drept, largi, substanţiale, nuanţate, privindu-i ca pe nişte contemporani, în valorile lor de artă permanentă. Prospeţimea impresiilor lui despre un La Bruyère, un La Fontaine, un Saint-Simon sau Voltaire, ca să nu mergem mai departe, la Rabelais şi Montaigne, dovedeşte că un mare critic, apropiindu-se de valorile consacrate, nu trebuie să se lase copleşit de erudiţia care-mpăienjeneşte o figură istorică şi nici să se intimideze de judecăţile veacurilor.

Pentru literatura contemporană, foiletonistica este o dezbatere animată, contradictorie, în jurul operelor şi valorilor ce se fac, este un oxigen necesar viabilităţii scrisului de azi ; ea vehiculează talentele şi le ţine-ntr-o atmosferă de emulaţie, într-o mobilitate de impresii totdeauna fertilă. Mă gîndesc, ori de cîte ori e vorba de adunarea-n volum a cronicilor săptămînale, la *Menţiunile critice* ale d-lui Perpessicius, vast repertoriu de opere şi scriitori, strîns în ordine cronologică, de o căldură, o subtilitate şi o frumuseţe de expresie egalînd o operă de artă. E drept că natura lor de critică artistică le adaugă un prestigiu în plus, că totalizate realizează un peisagiu spiritual atît de personal, atît de încîntător, şi că de multe ori scriitorul e un simplu pretext, în jurul căruia cresc abundent însuşirile criticului.

D. Octav Şuluţiu este însă un judecător sever, poate cel mai sever între cronicarii noştri, al literaturii contemporane. Tonul său justiţiar, violenţa entuziasmului şi a negaţiei sale critice nu cunoaşte subterfugii lirice, oscilaţii livreşti, mlădieri de expresie şi nici prestigii inviolabile. Aş putea spune că în rolul său de paznic al scrisului românesc nu cunoaşte nici constrîngeri personale, o anume prolixitate, o anume spontaneitate frustă formînd un fel de trenă a foiletonisticei sale. O expresie directă, năvalnică, neplivită este farmecul şi primejdia criticei sale totodată. D. Şuluţiu nu se teme de nimic : nici de confraţi, nici de relaţii şi amiciţii personale sau literare ; e un sincer, pînă la pamflet şi apologie, şi un temperament ce nu se ignoră. Curajul său este o calitate atît de mare, încît îl dispensează deseori de altele ; sinceritatea opiniilor sale este atît de întreagă că atinge brutalitatea, iar expresia ei atît de naturală, că refuză perifraza, nuanţa, ironia, amabilitatea exterioară !

---

* Edit. „Miron Neagu", Sighişoara.

Nu cunosc în toată critica noastră de azi „execuții“ mai sîngeroase ale unei cărți (d. Şuluțiu e un pamfletar în abstract, nu se năpustește asupra omului), epitete mai directe, violențe mai candide și scandalizări mai răsunătoare ca în foiletoanele sale. Ai impresia, citindu-l, că d. Şuluțiu își strigă mîniile, ca și entuziasmele, își doboară victimele, ca un higienic exercițiu fizic, mutat în planul spiritului. Dacă n-am ști că ne aflăm printre ficțiuni, am crede că suntem în fața unei lupte corp la corp. D. Şuluțiu este un temperamental, în funcție de sinceritate ; nu este un strateg, nu este un ideolog și, cu tot tonul său de pamflet, uneori aș spune că nu e nici pamfletar. Critica sa militează pentru adevăr, pentru ierarhia valorilor. Dîrzenia ei e subordonată unor postulate dincolo de om, de împrejurări, de susceptibilități personale ; o cruciadă în planul estetic. Dacă d. Şuluțiu cam vociferează, în cronicile sale, să nu luăm asta ca o pornire preconcepută ; poate că niciodată maxima cunoscută a lui Buffon despre stil nu mi s-a părut mai evidentă decît în cazul său.

Toate aceste impresii nu scad nimic din valabilitatea oficiului său ; cu insemnele sale particulare, d. Şuluțiu este pe calea cea dreaptă, este pe clina de unde perspectiva sa lucidă e garantată ; un critic este un temperament, un gust, o cultură, o conștiință ; astfel înarmat, nu se poate teme de rătăciri, scriind despre contemporani, de relațiile lui personale, de inamicițiile active ale prezentului, de spiritul de cenaclu și de idolii credințelor politice, sociale, filozofice sau estetice. Dușmanii criticului aci sunt, și dacă i-a biruit de la-nceput, dacă a trecut peste toate aceste imponderabile care ne-nconjoară, a trecut pragul primejdios al meseriei. D. Şuluțiu se poate lăuda a-l fi depășit, intrînd îndemn în rigorile intrinsece ale vocației de critic. Stau mărturie întru aceasta dreapta sa cumpănă între valori atît de disparate, ca cele cuprinse în cel dintîi volum al său, între Eminescu, regina Maria, N. Iorga, T. Arghezi, Lucian Blaga și Gib. Mihăescu. Scriind despre fiecare, se supune obiectului, și temperamentul său nu este decît coeficientul personal adăogat probității, clarvederii și caracterizării respective. Şi nu este lipsit de semnificație faptul de a fi reunit sub același semn al valorii scriitori atît de opuși, ca tendințe, ca artă, ca epocă uneori. Chiar un prim articol polemic în jurul lui Eminescu, este tot o restabilire de criterii scoase din fizionomia scriitorului, și nu un exercițiu lăturalnic, cu acest prilej.

Iar limpezimea cu care desprinde marile însușiri opuse a două naturi, ca d. N. Iorga și d. Tudor Arghezi, ambii scriitori de mare valoare, cu merite felurite, este dovada strălucită a imparțialității sale. Cred, de-altfel, că numai generația de critici care nu s-a format sub imediata înrîurire a acestor covîrșitoare temperamente ce se exclud va putea (cum a și dat numeroase probe) să judece, nepărtinitor, rolul și unicitatea lor în cultura românească.

Anumite caracterizări ale portretisticei și memoralisticei iorghiste, anume precizări critice despre stilul său sunt dintre cele mai izbutite pagini, nu numai de critică, dar și de dreptate, despre un contemporan care urăște atît de mult, încît înlătură pînă și simpatia meritată unei părți din opera lui.

D. Şuluțiu a făcut act de înaltă cinste intelectuală și de etică profesională scriind așa cum a scris despre *Oameni cari au fost* și *O viață de om.* Iar severitățile sale despre *Ochii Maicii Domnului,* într-un cor de elogii și între discriminări prețioase, în jurul marelui Arghezi, chiar dacă ar părea excesive (d. Şuluțiu iubește și detestă cu exces), nu sunt mai puțin ecoul aceleiași rectitudini de judecată.

Dintre cronicile aci adunate, fără a relua în parte pe fiecare, restabilind nuanțe și valorificări într-o literatură care se face și despre care mărturisim și noi, fără-ntrerupere și într-un ideal comun, preferințele noastre merg spre cele referitoare la d. Lucian Blaga. Cu deosebire articolele de analiză și critică ideologică despre cele două trilogii ale creației filozofice, în curs, ale celui mai original, mai abundent și strălucit spirit metafizic al nostru, desprind foarte clar desfășurarea organică a unei cugetări, etapele și complinirile ei, perspectivele și aplicațiile ei la cultura română.

D. Şuluțiu știe să scoată în relief ideea generatoare și nucleul fiecărui eseu al d-lui Blaga, să-i urmărească implicațiile, să-i întrevadă semnificația, ca și liniile generale. Sunt cele mai organic legate dintre foiletoanele sale, adunate laolaltă, despre același scriitor, și mărturisesc, pe lîngă entuziasm, o luciditate mereu trează ; obiecțiile și semnele de-ntrebare ce însoțesc expunerile sale, anume delimitări sunt sugestive și fertile, întreținînd atmosfera critică cea mai potrivită în jurul unei opere atît de covîrșitoare.

Aș vrea să remarc, cu această ocazie, că d. Lucian Blaga se bucură de glosatori nu numai entuziaști, dar și pricepuți, că activitatea sa spirituală a-nceput să fecundeze inteligențele contemporane, punîndu-le la dispoziție norme, perspective și idei susceptibile de aplicații luminoase.

Consacrarea sa ca fruntaș al gîndirii românești de astăzi, ca deschizător de drumuri noi, în problemele de cultură și creație națională, este un semn de maturizare a conștiinței critice și vestitoare a unei alte poziții față de „fenomenul românesc". Alături de critica apologetică și de glosare a d-lui Vasile Băncilă, articolele d-lui Șuluțiu sunt o excelentă introducere la opera d-lui Blaga.

De-altfel, se pare că însăși critica d-lui Șuluțiu se mișcă mai sigur și iese mai în relief, ocupîndu-se de elementul ideologic al scriitorilor, spre care-l împinge și înțelegerea sa predilectă și înclinările sale spre logică și dialectică și pare-se și convingerea că arta e cunoaștere ; eseurile despre *Autentic și estetic* și despre *Noutate și originalitate*, pe lîngă semnificația lor de a mărturisi criterii de judecată, dovedesc aceleași însușiri, deși cu oarecare prolixitate și cu un exces de joc în abstracție ca atare. Dar, revenind la disociațiile sale din articolul *Între cronică și critică literară*, îl putem asigura pe d. Șuluțiu că oficiul său de observator al literelor contemporane și de sincer comentator al lor este binevenit, fie deocamdată și sub forma modestă a foiletonisticei, cuirasa sa critică fiind o garanție de imparțialitate, de aspră sinceritate și de cinste intelectuală.

Peste timpul său nimeni nu poate sări, decît îmbrățișîndu-l mai întîi în însăși mobilitatea lui, ca mai tîrziu să-l privească și din perspectiva eternității. Însăși eternitatea se formează din aproximații și din dibuieli ; curajul de a spune răspicat, din mijlocul contemporaneității, ce gîndești despre ea este primul pas spre critică. D. Șuluțiu îl face ferm, cu ardoare și clarvedere.

1938

ALEXANDRU O. TEODOREANU:

„HRONICUL MĂSCĂRICIULUI VĂLĂTUC"

Cunoaștem Moldova lui Ion Creangă, plină de eresuri și duios umor ; a d-lui M. Sadoveanu, senzuală și sclipitoare în culoarea peisagiului, sîngeroasă și eroică retrospectiv ; a lui Gîrleanu, patriarhală, melancolică și în descompunere, prin boierime ; a lui Hogaș, vibrînd de vigoare primitivă ; iar, recent, Moldova d-lui Ionel Teodoreanu, patriarhală anacronic, pînă în preajma războiului, de o specifică și intensă poezie domestică ; de la poezia sălbatecă a naturii lui Hogaș și cea senzuală a naturii lui Sadoveanu, pînă la *Medeleni*, se desfășură evocarea copleșitoare a poeziei sociale și a peisagiului moldovenesc.

Înclinația spre document, social și uman, e dominant redată de scriitorii de peste Milcov.

Istoricul Radu Rosetti ne-a lăsat o serie de memorii asupra vechei societăți bune moldovenești, dezvăluind spiritul iubitor de petrecere și aventură amoroasă al moldoveanului ; de cel dintîi pomenise insistent, acum două veacuri, Dimitrie Cantemir.

Din acest spirit, dar dintr-un material imaginat, purced și povestirile de savuros umor ale d-lui Al. O. Teodoreanu. În *Hronicul* său trăiește o Moldovă libertină, de filiație boccacciană, o boierime eroică în senzualitate, contaminată de viața voluptoasă a Orientului, cu virtuți bahice și gastronomice de dimensiuni rabelaisiane.

Dacă, în *Spovedania Iancului*, *Inelul Marghioliței* și *Cumplitul Trașcă Drăgulescul*, anecdota jovială și libertină nu se ridică pînă la revelația unor tipuri viguros desenate, cele două lungi povestiri, *Pur-sîngele căpitanului* și *Neobositul Kostăkelŭ*, aduc o fantezie umoristică în care se-ntrețes, cu vervă, siluetele mișcătoare ale lui Teodor și Costake Zippa, de pantagruelic apetit, la care finalitatea voluptății prin mîncare și băutură, într-un neîntrerupt festin, se conturează ca o atitudine de viață artistic încorpoartă ; iar afemeiatul Kostăkel, pastișe de spirit boccaccian, completează poziția de tonic epicureism, prin reducerea vieții la plăcerile erotice.

În povestirile animate ale d-lui Al. O. Teodoreanu, Moldova nu mai apare elegiacă și romantic eroică, ci o vastă academie de epicuriană desfătare, în care umorul nu vădește nici răutate, nici persiflare, ci liberă desfășurare de forțe instinctive și sănătoase. Ceea ce d. Ralea numea „fenomenul moldovenesc“ se răsfrînge aci cu o nouă fațetă. Genul îl încercase Caragiale, cu mai multă incisivitate, dar cu ironie rece. D. Teodoreanu se confundă, ca atitudine, în atmosfera de orgie riguroasă a figurilor evocate. Subiectivismul său stă în virtuozitatea de a pastișa naivitatea povestirilor cronicărești, asimilată în lexic, în inversiuni sintactice, în unele particularități ortografice (întrebuințarea lui u scurt), pînă la nevinovata autenticitate de document inedit, presărat cu aparent grave comentarii erudite. Procedeul e inimitabil ; aportul acesta de spiritual livresc atenuează și fondul licențios al povestirilor și dă o neprețuită savoare artistică *Hronicului* său, letopiseț modernizat de jovialitate nudă.

1929

AL. O. TEODOREANU:

„MICI SATISFACȚII“ *

Cînd nu izvorăște dintr-o atitudine etică, satira este o poziție spirituală de inteligență lucidă. D. Al. O. Teodoreanu s-a dovedit un scriitor inteligent în *Hronicul măscăriciului Vălătuc*. Povestirile acestea erau susținute și de un incontestabil farmec libertin, semn al unei viziuni realiste mascate sub un limbaj arhaic și contrafăcut cu o incontestabilă savoare. Elementul intelectual al umorului d-lui Teodoreanu era divulgat de predilecția sa pentru pastișe ; scrise în stil cronicăresc, nuvelele *Hronicului* afirmau mai ales o virtuozitate formală. Ele fixau astfel un gen, fără a preciza propriu-zis și o concepție epică aplicată la o viziune satirică a vieții.

Neprecizarea de concepție apare descoperită, fără controversă, în *Mici satisfacții*. Inteligența d-lui Teodoreanu e prezentă în fiecare schiță, ia atitudine directă și vizibilă față de eroi și evenimente, satirizează uneori cu vervă, însă nu-și organizează și o lume cu pitorescul ei moral pe care să ne-o surprindă în resorturile ei intime.

Înclinația spre pastișe a scriitorului răzbate și aci ; ce este, de exemplu, altceva decît o serie de pastișe epistolare, lunga schiță intitulată *Manevre ?* Situația sufletească a eroilor e desigur plauzibilă ; maniera de expresie este caracteristică pentru cultura, stilul și ortografia fiecăruia. Imitația amuză, însă îi lipsește viața. Personagiile sunt categorii morale și intelectuale bine determinate, dar nu le vedem gestul și jocul interior, nu le simțim prezența lîngă noi. Umorul lor n-are umanitate, fiindcă le percepem sub forma abstractă a unei intrigi pur epistolare. Un creator de viață, cum este Caragiale sau d. G. Brăescu, sugerează comicul prin acțiune: înfățișarea, dialogul, actele eroilor se armonizează evocînd un colț de realitate. La d. Teodoreanu, comicul răsare din verva sa comentatoare în dosul faptului și din răutatea conștiinței subiective a scriitorului, care posedă secretul unei situații divulgate. Procedeul îl găsim în cele mai caracteristice bucăți, cuprinzînd delațiuni vesele ale unor aparențe grave. Dacă în nexul acțiunii nu ia constant parte însuși autorul, în tot cazul el este informator sau martor

---

* Edit. „Cartea românească“.

În *Mici satisfacții* se juxtapun cîteva scene disparate, din care n-ai bănui concluzia satirică a povestirii. Introducerea relatează atitudinea sarcastică a lui conu Iorgu față de autor și reputația de neinteligent pe care acesta i-o stabilește la club și în ochii nepoatei sale Félicie, pe care povestitorul o iubește; în scena a doua, asistăm la un dialog amoros și la fixarea unei întîlniri între soția lui Iorgu și un tînăr ofițer de marină, dialog pe care-l surprinde însuși autorul; în scena a treia autorul se întîlnește cu un cunoscut care-i laudă educația, cultura și fidelitatea soției lui Iorgu; în scena a patra, autorul își oferă „satisfacția“ să vorbească, în chiar seara hotărîtă adulterului, cu Iorgu, la club, soțul încornorat și inconștient al mult lăudatei Félicie. Iată deci o răzbunare consumată în tablouri. Scriitorul divulgă și se bucură. Nuvela e un mic scenariu, cu acte sumar schițate și fără circulație între ele; legătura o face numai prezența autorului, oglindă batjocoritoare a personagiilor demascate.

Răzbunarea de situațiile comice în care e azvîrlit autorul sau un personagiu-ecou al său este de asemenea tema nuvelii *Serioșca,* unde se comentează moartea cățelului favorit al rusoaicei Vera, care susținea că micul Serioșca s-a sinucis, aruncîndu-se în stradă de la etajul al IV-lea.

În realitate, supoziția este o simplă invenție a stăpînei cățelului, considerat excepțional de inteligent și sensibil. Întîmplarea e mai banală decît bănuia Vera; secretul ei îl deține povestitorul. Vera trăia de cîtva timp cu studentul Alexandru Alexandrescu, necontenit șarjat, prin nume și situațiile în care e pus. Rusoaica avea însă o prietenă, actrița Fifi Dulinge, pe care Alexandru o iubește și caută s-o găsească singură și să-și mărturisească pasiunea. Dar Serioșca apare totdeauna cu lătratul lui strident, pînă cînd într-o zi îndrăgostitul e mușcat în fața prietenei amantei sale și expus unui ridicul suprem. Alexandru se răzbună pe Serioșca, momindu-l cu o bucățică de friptură, legată de un fir subțire de ață. Cîinele se repede s-o prindă, ața se rupe și astfel cade de la al IV-lea etaj, murind. Un fapt divers, extins pe cîteva pagini, comentat cu ironie, nu cîștigă nimic în semnificație, cu toată verva risipită.

Motivul răzbunării personagiului inteligent în contra prostului, a omului antipatic sau a adversarului circulă și în alte schițe. Eleva Margareta Ghindoc provoacă o controversă de ilaritate în jurul pronunției ***plantă*** sau ***plîntă*** numai fiindcă vrea să-și reverse antipatia față de inspectorul Păunescu, invitat la dejun în casa tatălui ei, unde în timpul conversației, pe care acesta o acaparase, pronunța necontenit *plîntă (O inspecție).*

Iar profesorul Filip Văraru își ratează cariera universitară, pierzînd sprijinul influent al bătrînului profesor de filozofie Basile Niculescu-Spinoasa, fiindcă îi atrăsese atenția că o întîmplare pe care acesta o auzise de la un fost învățător duhliu e o simplă snoavă vînătorească, și nu un fenomen științific; stricîndu-i un capitol din cartea pe care Spinoasa o scria despre *Rase și civilizații,* din cauza unui exces de zel prietenesc, Văraru se privează de iscălitura bătrînului savant, care s-a răzbunat *(Berzele din Boureni).*

Procedeul intervine și în alte povestiri tot atît de invariabil. Atitudinea satirică a d-lui Teodoreanu ține mai mult de pamflet decît de schița umoristică; faptele și eroii sunt simple pretexte pentru a-și desfășura verva sa personală, antipatia și simțul caricatural.

Satira directă e binevenită numai în *Nu dau turcii,* un document pitoresc asupra stării administrative a serviciului telefoanelor din Iași; aci, d. Al. O. Teodoreanu reia tradiția satirei sociale a lui Vasile Alecsandri și Costache Negruzzi, scriitori moldoveni cari n-au cruțat scăderile edilității și administrației provinciei lor natale.

1931

AL. O. TEODOREANU:

„CAIET"

(versuri) *

Spirit satiric de spumoasă vervă, d. Al. O. Teodoreanu a mai schimbat proza pe versuri în cîteva rînduri; ne-amintim că, într-o vreme, a cultivat cu succes *Cronica rimată,* că de curînd a tipărit un amuzant album de stihuri, *Vin și apă,* iar în *Strofe cu pelin de mai,* în o sută una epigrame dedicate orgoliului d-lui Iorga, ne-a desfătat într-un susținut joc de floretă. Culegerea de astăzi ne oferă o imagine mai complexă a talentului său, aș zice mai curînd a varietății și virtuozității lui. Ca și prozatorul, poetul e un artist lucid al cuvîntului, un umorist de fantezie lexicală, cu un mare simț al compoziției și cu un rar sentiment de *fini* al expresiei. Toate aceste însușiri dovedesc o experimentată inteligență artistică, stăpînă pe mijloacele ei pînă în cele mai mici amănunte. D. Al. O. Teodoreanu este desigur un poet decorativ, căci misterul liricei sale este la suprafață. Temperament foarte înrudit cu al regretatului G. Topîrceanu, prin întorsătura umoristică a spiritului, prin acuratețea expresiei, prin concepția de virtuozitate a artei, d-sa posedă totuși mai multă suplețe. Dacă autorul *Baladelor vesele și triste* avea o vervă mai grasă a imaginii (și de aceea de un gust mai îndoielnic), ținuta mai hieratică a fanteziei umoristice, împinsă uneori pînă la grotesc, imprimă acestui *Caiet* mai multă finețe și intelectualitate. D. Al. O. Teodoreanu înclină mai puțin spre popularitate, printr-un fel de pudoare grațioasă a simțirii și prin arabescul expresiei, fie arhaizantă sau numai contemporană. Cel dintîi ciclu al *Caietului,* intitulat *Cîntecele toamnei,* cuprinde versuri „serioase", romanțe și elegii de dragoste; ele evocă melancolia iubirii defuncte, în cadrul convenit al toamnei cu foșnet de frunze și oftaturi de vînt, cu parcuri solitare și alei misterioase, într-un decor de feerie lunară și cu sentimentul horațian al timpului care fuge. De o tristețe echilibrată, ușor muzicală, mai mult prin jocul ritmic al versului și prin insistența cuvîntului decît prin substanță, cîntecele ne duc spre un peisaj de romantism potolit, atît de obișnuit în poezia veacului trecut. Rareori un accent pasional își face loc; și atunci e-nvăluit, cu atîta precauțiune, într-un decor corespondent:

Era,
Aminte de-ți aduci,
O zi de toamnă, mohorîtă,
Cu nori de plumb, pe-un cer de tuci,
Și piclă — scrum trecut prin sită,
Pe-aleele de nuci.

Pe-un nour negru încrustat
Și soarele mai șters era.
Cu tonuri roz, de matostat
În apa lacului muiat
Cu-ncetul se topea.

Și ne-am oprit lîngă hamac,
La gura grotei de cleștar.
Din dosul vechiului conac,
Privirea ta, ca un tîlhar,
În suflet îmi intra pe brînci.
Și eu în ochii tăi adînci
Mă scufundam, să mă desfac,
Cum se desfac din munte stînci
Ce vin vuind din vîrful lor
Și cad într-un prelung fior,
În fundul apelor adînci.

(Era)

---

* Edit. „Fundația regală Carol II".

Un ton subtil madrigalesc răzbate printre imagini ; şi poate că nu ne-nşelăm afirmînd că este tonul unitar al liricei sale de dragoste, în fond amabilă şi reverenţioasă. Ton care se găseşte şi-n cele mai multe poeme din ciclul următor, *Foi îngălbenite* :

Vîntule, bătrîn hoinar,
Dacă ai aflat odată
Că nu-i floare, că e fată,
Nu-i aşa că te-ntorci iar ?
I-aş vorbi, dar — vezi — nu pot !
Fii tu, vîntule, de treabă,
Pleacă, vînt, la ea în grabă,
Rogu-te,
Şi spune-i tot,
Vîntule !

(Indiscreţii)

N-am vrea să acredităm imaginea unui poet sentimental, cînd e vorba de d. Al. O. Teodoreanu ; nu numai că ar fi cu totul parţială şi subordonată, dar realizările cele mai preţioase ale *Caietului* se află în umor şi grotesc, în ingenuitatea de limbaj arhaic (expresie a unei mentalităţi) şi în poemele de franc sentiment bahic. D. Teodoreanu are verva voioasă, atitudinea epicuriană şi, dacă se poate spune, metafizica tiflei. Dovadă această *Dimineaţă* :

Stelele clipesc — se sting.
Şi pe-un nor ca un balaur,
Soarele, ca un paing,
Ţese plasa lui de aur.

Cu aripele-nstelate
Noaptea, plină de fantasme.
Zboară-n zări îndepărtate,
Ca un fluture din basme.

Peste drum, măturătorii
Care-alungă noaptea-nlături,
Urmăresc sosind cocorii
Sprijinindu-se pe mături.

Şi cu scripcile-n cutie,
Ghemuite subţioară,
Gîrboviţi, prin colbărie,
Lăutarii se strecoară.

Iată şi patronul iese,
Somnoros şi indispus,
Scaunele dorm pe mese,
Cu picioarele în sus.

Un client a mai rămas,
Moţăind lîngă-un sifon,
Care cîntă-ncet pe nas,
Ca părintele Ion.

Monopedul cerşetor
Stă, cu nasul ca un mac,
La ieşire-ntr-un picior,
Să mai capete-un pitac.

Dar cînd prind în dimineaţă
A ţipa cocoşi isterici,
Răsăritul e-o paiaţă
Care joacă pe biserici.

Imagina finală subliniază admirabil starea de „mahmureală" a întregului peisagiu. Foarte caracteristic, pentru umorul rece, lucid al scriitorului este ciclul intitulat *Cîntece de ospiciu*, panopticum tragicomic al demenţii, a cărei logică fantastică este totuşi atît de riguroasă în absurdul ei. Un dement se crede *Alchimistul* :

Prin mine focul va să piardă
Planeta noastră rea şi laşă,
Căci vreau cu lupa-mi uriaşă,
S-aprind pămîntul tot — să ardă.

Altul e chinuit de insomnie, astfel :

S-a ascuns în mine-un cal,
Rătăcit de herghelie,
Cînd îi adăpa, pe mal...
Însă nimenea nu ştie,
Că eu am în mine-un cal.

Numai nopţile nechează
Şi, cînd toţi se odihnesc,
Cînd nici dracul nu veghează,
Numai eu mă chinuiesc.
Îl aud.
Mă tem.

(Nechează !)

Şi sunt integral de reţinut *Cîntecele* (pag. 54—57), care urmăresc, ca în momentele unei balade, etapele de substituire a personalităţii reale prin una imaginară. Ele alcătuiesc o stranie şi lucidă evocare fantastică a tragediei demenţii şi, prin puterea de realizare, pot sta alături de pitoreasca *Domnişoară Hus* a d-lui Ion Barbu.

De pitoresc verbal, ciclul *Din ctitorii bătrîne* izbuteşte mai ales în tonul epistolar, să exprime ingenuitatea mentalităţii arhaice, legîndu-se firesc de meşteşugul formal al *Hronicului :*

Eu, Vasile, vornic mare,
Către voi, bărbaţi de soi,
Scriu cu mare supărare
Şi ruşine pentru voi.

Scris-a Mihnea din Buceag,
— Hoţi sunteţi voi, sau pîrgari ? —
Că v-a prins cu furtişag,
Mama voastră de coţcari.

Ţie îţi grăiesc, Ioane,
Care-ai fost la mine slugă,
Că fiind în bune toane,
Facu-ţi ţie astăzi rugă :

Dă-napoi ce mi-ai smintit,
Cît mai eşti printre cei vii,
Altfel, vin eu negreşit
Şi te tai. Aşa, să ştii.

Iar ca să încheiem răsfoirea acestui album păstorelian, trimitem pe cetitor la acel muzical şi graţios cîntec bahic *(Cîntecul drumeţului)*, care justifică o atitudine, ca şi terţetele sonetului liminar, *Spovedanie*, atît de organic temperamentală :

Dar cînd va fi să las această lume,
În care m-am ţinut de chef şi glume.
Şi clipa ceea m-o găsi mahmur,

Voi da cu tifla-n omenirea toată,
Intrînd apoi, cu plosca ridicată,
În turma ta, bătrîne Epicur.

1938

IONEL TEODOREANU:
„LA MEDELENI"

(Hotarul nestatornic)

Vîrsta eminamente literară e adolescenţa : ea e începutul unei crize interioare, ce duce la liman sau la dezastru. Copilăria e un regim de absenţă a voinţii conştiente ; viaţa e legată, în această etapă, de aspectul ei pur senzorial, acţiunea gravă e invertită în joc, iar expansiunea eului nu se loveşte de obstacolul celorlalţi semeni.

Copilăria e idilică şi naivă, adolescenţa e orgolioasă sau penibilă, maturitatea e gravă, e tragică sau profund umoristică. Compartimente cu inegală circulaţie între ele, dintre aceste trei vîrste numai cele două din urmă ating resursele vitale ale omului.

În literatura noastră, numai sentimentalismul călduţ al lui Delavrancea a poposit în preajma ei *(Bunicul, Bunica)*. Caragiale n-a iubit-o, iar *Amintirile* lui Creangă vorbesc mai mult despre alţii, decît despre sine însuşi.

D. Ionel Teodoreanu ridică, larg, vălul ce ascunde acest imperiu de liliputani. Romanul *La Medeleni* constituie monografia psihică, cam prolix detaliată, a copilăriei.

Pentru noi, obişnuiţi cu construcţia în progresie dramatică a romanului, ce tratează caractere definitiv formate, încercarea de a zugrăvi o epocă în care caracterul e o enigmă pare puţin ciudată. D. Ionel Teodoreanu a înfruntat însă greutatea eroic. Totuşi, impresia statornică produsă de opera sa e o monotonie izvorîtă din aglomerarea de scene analoage, care îţi lasă o senzaţie de stare pe loc ; de aci şi compoziţia amorfă a romanului, în care viaţa descrisă nu e conştientă de propriile ei resurse voluntare. Caracterul profund static al *Medelenilor* pune într-o lumină eclatantă diferenţa între natura subiectului, abordat din plin de d. Teodoreanu, şi înfăţişarea majorităţii romanelor ce scrutează viaţa matură.

Căci ce reprezintă, în definitiv, Olguţa, Dănuţ şi Monica, eroii minori ai acestei lumi de joc, de naivitate şi pulverizare în amănunte profund depărtate de pulsul grav al existenţii ? Sunt scheme de temperamente, miniaturi umane, ce se agită serios pentru idei şi probleme ce nu sunt nici serioase, nici umoristice, ci născociri ale inexperienţii ce defineşte un caracter în evoluţie. Olguţa se pare că-şi desenează conturul interior, spre o mîndrie cochetă şi voluntară, Dănuţ spre o nelinişte mascată de un aer taciturn, ce îi paralizează voinţa, iar Monica ţese un vis, pe care firea ei sentimentală îl va vedea, poate, destrămat de asperităţile realităţii. În creşterea lor interioară, sunt numai posibilităţi de caractere, fiinţe la a căror vertebrare sufletească asişti, ca la metamorfoza unei larve. Devenirea pur biologică nu prezintă accidente psihice. Micii eroi îşi constituiesc o atitudine sentimentală definitivă numai în momentul în care păşesc graniţa adolescenţii ; eul lor se formează, ca norii de vară, din vaporii supţi de arşiţa soarelui : fluizi, inconsistenţi şi ameninţaţi de capriciile intemperiilor ambiante. Prin vîrstă Olguţa, Dănuţ şi Monica sunt numai germeni de caractere umane.

Formaţiunea unei individualităţi e un fenomen puţin variat ; romanul izolează, în genere, un personagiu în plină formaţiune, analizîndu-l în funcţie de o criză acută, spre un final de disoluţie, sau creştere dinamică spre culmea unei victorii. Nici una din aceste două alternative nu-i sunt rezervate copilăriei ; fenomen în devenire, ea intră în ordinea evoluţiei biologice. D. Ionel Teodoreanu a păstrat logica vîrstei ; a urmărit-o pînă la un eveniment ce a rupt *continuitatea exterioară* a fenomenelor (plecarea lui Dănuţ la liceu, în Bucureşti) dînd, prin acest final, echivalentul simultan al crizei şi al deznodămîntului acţiunii, ce se desfăşoară, necontenit pe acelaşi plan. Zicem echivalentul, căci criza reală o transpune în sufletul personagiilor mature : soţii Deleanu, Herr Direktor şi moş Gheorghe, care au conştiinţa că Dănuţ a încheiat-o, definitiv, cu prima etapă a vieţii. Dar criza e numai prin reflex, căci patru persoane reprezintă acelaşi aspect sentimental : durerea pentru despărţirea copiilor. Totuşi, d. Teodoreanu a zugrăvit cu destul relief figura lui Herr Direktor, a lui moş Gheorghe şi silueta delicată a d-nei Deleanu ; mai inconsistent e caracterul lui Iorgu Deleanu. Dar, fiindcă natura copilăriei nu oferă o viaţă intimă independentă, ci se armonizează cu ambianţa externă, d. Teodoreanu a stăruit, în mod logic, cu unele insistenţe prea accentuate chiar asupra poeziei mediului domestic al Medelenilor.

În genere, copilăria serveşte ca pretext de lirism retrospectiv ; d. Teodoreanu a actualizat-o în mişcare epică. Aci stă originalitatea efortului său, în realizarea obiectivării unei teme esenţial subiective. Succesul — cu toată monotonia unor episoade sau aerul de factice naivitate al unor scene, ce contrastează, brusc, cu acte de o precocitate surprinzătoare — îi aparţine elogios autorului.

Am menţionat, aiurea, influenţa pe care Delavrancea o exercită asupra d-sale, încă din volumul *Uliţa copilăriei ;* departe de a fi înlăturat-o, reapare şi în acest roman, mai ales în ipostaza ei de manieră stilistică. E un defect pe care talentul d-sale proaspăt, de un imagism luxuriant, dar iluminat de fosforescenţe de o molipsitoare sugestie, ar trebui să-l extirpeze radical.

În dialogul alintat dintre copii şi moş Gheorghe, influenţa merge pînă la accente mimetice, deoarece tonul de incantaţie monotonă al dialogului lui Delavrancea e integral transpus ; şi abuzul de alegorii vădeşte tot aceeaşi influenţă.

De un imagism lubric, de o frăgezime necăutată, static în construcţie, dar cu o atmosferă poetică originală, *Hotarul nestatornic*, cu toată prolixitatea dăunătoare, e opera unui suav poet în proză.

1926

IONEL TEODOREANU *

I

Sunt scriitori de la care nu mai speri nimic ; sunt alţii al căror debut este expresia directă a maturităţii artistice : în sfîrşit, unii aduc o bogăţie de calităţi, unită cu o sumă de defecte. Pe d. Ionel Teodoreanu îl putem situa printre cei din urmă. Poet al adolescenţii turburătoare, cînd zorii virilităţii se îngînă cu amurgul copilăriei, în evocarea plină de frăgezime a acestui moment de tranziţie sufletească, stabileşte caractere de indiscutabilă valoare literară, dar evidenţiază şi izbitoare scăderi.

Prin *Uliţa copilăriei* s-a situat printre cei dintîi scriitori tineri ce s-au manifestat după război, deşi fondul operii nu reflectă nimic din preocupările conştiinţelor agitate ale vremii ; rupt din trecutul azuriu, ne oferă imagina unei lumi liniştite, patriarhale, în care umilele amănunte domestice constituiesc elemente de armonie între mediu şi sufletul personagiilor ; astfel, proza d-lui Teodoreanu sfîşie vălul ce întunecă un colţ al vieţii noastre proprii, peste care am trecut în pripă, mînaţi de biciul aspru al nevoilor ce aduc o maturizare prematură.

Bucuriile mărunte, alternarea între vis şi realitate, născocirea suferinţelor imaginare şi voluptatea amăgitoare a iluziei ce pluteşte peste proza cotidiană, *poezia unică* dintr-o etapă a vieţii şi-au găsit în d. Ionel Teodoreanu pe cel mai distins poet în proză al generaţiei actuale. Din cele patru bucăţi cuprinse în volum, *Vacanţa* şi *Cel din urmă basm* închid calităţile sale cele mai preţioase.

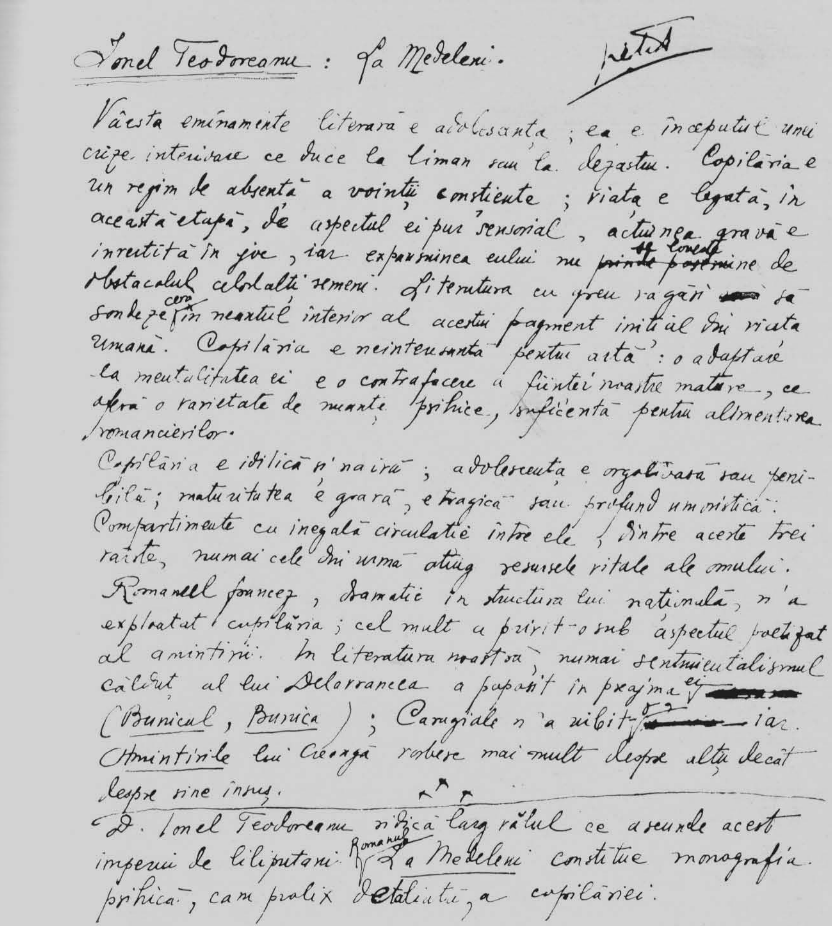
---

* *Uliţa copilăriei ; La Medeleni (Drumuri ; Între vînturi),* 2 vol. ; cf. despre *Hotarul nestatornic* în *Mişcarea literară,* Bibl. „Universală", no. 144—46.

Scriitorul fiind un liric, mediul domestic sau cel natural primesc lumina de la irizările subiectivităţii sale ; efuziunile poetice asociază natura, făcînd-o părtaşe freamătului interior : o partitură pe care-şi transcriu gama nuanţele schimbătoare ale iubirii adolescente. Zugrăvind o situaţie identică aproape, conturînd aceeaşi sentimentalitate, *Vacanţa* şi *Cel din urmă basm* sunt reversul aceluiaşi poem, deosebirea dintre ele stă numai în *nuanţe*. Dinu e acelaşi cu Ştefănel, mai senzual şi mai îndrăzneţ însă, pubertatea lui fiind aproape de ecloziune ; Ştefănel e mai timid şi se mistuie lăuntric, năruind în neantul stărilor sufleteşti o tendinţă numai embrionară : două discrete ipostaze ale unui singur sentiment. Tot astfel, perversitatea Ioanei, în care mai stăruie un amurg de adolescentă întîrziată, ce vrea să evadeze din lanţurile unei căsnicii prozaice, e un revers al Soniei, mai puţin femeie, dormitînd încă în pragul nubilităţii care trece peste strunele vieţii ca o adiere înfiorătoare.

Originală prin fondul exploatat, proza lirică a d-lui Teodoreanu aminteşte însă o pronunţată înrudire cu Delavrancea : atmosfera idilică, cu inflexiuni molcume de sentimentalism călduţ şi sugestii de basm popular, siluetele de copilaşi răsfăţaţi şi naivi ne recheamă pe autorul *Bunicului* şi al lui *Irinel* ; totuşi, jocul surd al senzualităţii ce musteşte în adînc, chinul steril al închipuirii biciuite de zumzetul simţurilor, iluzia ţesută din frînturi de realitate, din voluptate intimă şi obsesie neîntreruptă se reliefează, în proza d-lui Teodoreanu, cu accente de preţioasă originalitate.

Posedînd o reală viziune imagistă, d. Teodoreanu merge însă prea departe în căutarea imaginei. Virtuozitatea poate atrage, dar aduce cu sine grave inconveniente. Astfel, cînd transpune o senzaţie în imaginea direct corespunzătoare, efortul originalităţii e mai insensibil ; cînd transpune senzaţii între ele — mai ales de natură vizuală şi auditivă — maniera devine vicioasă. Imagina suprapusă direct noţiunii exprimate răsare mai spontan ; cînd înseşi noţiunile se



Ionel Teodoreanu : La Medeleni. petit

Vîrsta eminamente literară e adolescența ; ea e începutul unei crize interioare ce duce la liman sau la dezastru. Copilăria e un regim de absență a voinței conștiente ; viața e legată, în această etapă, de aspectul ei pur senzorial, acțiunea gravă e irosită în joc, iar expansiunea eului nu ~~[illegible]~~ se lovește de obstacolul celorlalți semeni. Literatura cu greu va găsi ~~[illegible]~~ să sondeze ceva în neantul interior al acestui fragment inițial din viața umană. Copilăria e neinteresantă pentru artă : o adaptare la mentalitatea ei e o contrafacere a ființei noastre mature, ce oferă o varietate de nuanțe psihice, suficientă pentru alimentarea romancierilor.

Copilăria e idilică și naivă ; adolescența e orgolioasă sau penibilă ; maturitatea e gravă, e tragică sau profund umoristică. Compartimente cu inegală circulație între ele ; dintre aceste trei vîrste, numai cele din urmă ating resursele vitale ale omului.

Romanul francez, dramatic în structura lui națională, n'a exploatat copilăria ; cel mult a privit-o sub aspectul poetizat al amintirii. În literatura noastră, numai sentimentalismul călduț al lui Delavrancea a poposit în preajma ei ~~[illegible]~~ (*Bunicul*, *Bunica*) ; Caragiale n'a zăbovit ~~[illegible]~~ iar. *Amintirile* lui Creangă vorbesc mai mult despre alții decât despre sine însuși.

D. Ionel Teodoreanu ridică larg vălul ce ascunde acest imperiu de liliputani. Romanul *La Medeleni* constitue monografia psihică, cam prolix detaliată, a copilăriei.

Manuscrisul autograf al articolului
Ionel Teodoreanu : „La Medeleni“

transpun, atunci imagina corespunzătoare e mai dificilă, iar metafora se transformă într-o definiție alambicată ; așadar, descrierea nu se integrează analizei interioare și unitatea sferică a impresiilor se risipește. Cultivînd imagina pentru ea însăși, mijlocul artistic deviază în scop : d. Ionel Teodoreanu, risipitor necontrolat al unei reale bogății, căutînd prea multe perle, ne oferă un mare număr de o falsă calitate.

Observator al amănuntului caracteristic ce luminează o stare psihică, colecționar de imagini nouă — dacă înlăturăm mîlul defectelor amintite, dorindu-i mai multă concentrare — d. Teodoreanu impune totuși prin evocări de fragedă poezie, în care a dezvăluit taina turburătoare a adolescenței.

II

Așteptam progresul literar al d-lui Ionel Teodoreanu, paralel cu evoluția micilor săi eroi. Poezia infantilă, statică pînă la monotonie și orbitoare prin rachetele metaforice, din primul volum, se descompune aci în filmul încărcat de amănunte obositoare, superficial ca psihologie, al tribulațiilor erotice sosite o dată cu adolescența lui Dănuț, a Monicăi și ușor turburătoare chiar pentru tonicul temperament al locvacei Olguța. Trecînd categoric la roman, d. Teodoreanu dovedește, în acest volum, o inaptitudine dezolantă, mai întîi, prin lipsa compoziției : cele peste 500 de pagini tîrăsc un lest de situații necaracteristice, care dacă ar fi fost eliminat, opera trebuia redusă la jumătate ; în al doilea rînd, prin insuficiența mijloacelor psihologice, suplinite prin verbalism liric, în ton fals patetic, de roman de a doua mînă, și prin repetate exhibiții de scene senzuale ce vor să fie o slabă compensație a adevăratei analize. Fără nici o selecție, d. Teodoreanu scrie despre eroii săi tot ce a văzut și a auzit, tot ce a trăit el însuși, complicînd periferic și inutil ulitma parte a romanului prin cariera bruscă spre profesorat și maturitate a lui Mircea, ale cărui idei literare nu ne interesează, și prin formația de romancier a lui Dănuț, ale cărui idei despre roman iar nu prezintă nici un interes. Centrul de explorare al operei era numai păienjenişul de instincte ce-mpleteşte, într-un Sabat de obsesiv erotism, atîtea temperamente evoluate spre diferenţiere : robustul şi naivul Dănuţ, pudicul timid Mircea, liliala Monica, chiar intemperanta Olguţa, senzuala Rodica, Puiu, pînă la servitoarea Sevastiţa, teren expropriat pentru utilitate obştească, în împrejurările de criză ; şi d. Teodoreanu s-a oprit de ajuns asupra lor, pendulînd însă între două mari primejdii ce-l ţin în limitele dintre artă şi marea industrie literară : lirismul şi o căutată dozare de confort exterior, de descripţie epatantă şi de aţîţare a interesului pentru faptul în sine. Prin însăşi natura sa, adolescenţa, biciuită de închipuire şi proaspătă în simţuri, e poetică : o impresie ce radiază din materialul artistic brut ; a o poetiza voluntar înseamnă s-o decolorezi ; defect de care întreg romanul d-lui Teodoreanu e îmbibat. Poetică prin înfăţişare, Monica devine, prin mijloacele sale literare, o siropoasă cromolitografie, toată fada aromă lirică în care pluteşte dragostea ei cu Dănuţ (cu intercalarea parazitară a începuturilor lui literare), expresia interjecţională în care dibuiesc, împing defectele din *Uliţa copilăriei* la un supărător manierism stilistic.

Pasagiile lirice servesc de copioase umpluturi poetice, mai adesea de suduri artificiale între două momente ; după ce filmează o serie de situaţii, instinctiv d. Teodoreanu simte nevoia comentariului psihologic ; aci intervine convoiul de metafore, risipind în afară o energie care trebuia interiorizată. Astfel, „romanul“ devine o infinită juxtapunere de schiţe, pe dedesubtul cărora golul psihologic rămîne virgin.

Creaţia e escamotată prin peisaj nefolositor, mişcarea interioară prin epistole (mai toţi eroii d-lui Teodoreanu scriu nepermis de lung), apoi lanţul se recompune cu aceleaşi procedee, de-a lungul a 500 impunătoare pagini tipărite. Metaforismul dulceag alternează cu scenele tari ; de la primele peregrinări erotice ale lui Dănuţ — între Adina Stephano şi Ioana Pallă, enigmatică şi neaşteptată castelană, descinsă parcă din romanele d-lui Victor Eftimiu — şi pînă la episodul cu Rodica. O atmosferă afrodiziacă, exalînd din stil, din atitudinea autorului, însoţeşte fiecare fragment de un invizibil semn făcut cu ochiul, învă-

luind romanul într-un suspect gust literar. În naraţiunea directă, încercată în ultimul capitol, şi care ar fi trebuit să fie unitar uzitată, aceste caractere apar şi mai evident, vădind afinităţile stilistice ale d-lui Teodoreanu cu *Purgatoriul* d-lui Corneliu Moldovanu.

Tot farmecul romanului îl formează atmosfera de poezie domestică a ceea s-a numit „medelenism“ : tipurile de servitori pitoreşti şi credincioşi, familia Balmuş, insulă izolată de patriarhalism moldovenesc în mediul bucureştean, silueta ştearsă a d-nei Deleanu, unele personagii cu totul secundare şi de o structură simplă, ca Tonel, şi prelungirea aceleiaşi Olguţe monoton de exuberante, împinsă, prin vîrstă, la jocuri mai intelectualizate sau la sport ; fiindcă activitatea ei rămîne tot un joc, aproape nealterat în esenţă, deşi transpus pe un plan nou, Olguţa e încă o repercusiune din primul volum. Însă romanele de atmosferă ascund în însuşi principiul lor generator microbul caducităţii ; d. Teodoreanu, încurajat în acest punct vulnerabil, are doi mari duşmani : publicul cititor şi pe d. G. Ibrăileanu, a cărui critică torturată în perspectiva celor patru puncte cardinale ale literaturii europene găsea că autorul *Medelenilor* „este tolstoist în crearea vieţii umane prin bogăţia şi minuţiozitatea detaliului realist şi prin puternica evocare a atmosferei în care circulă personagiile sale“, de unde putem deduce că teoria „specificului naţional“ e bară de foc numai pentru talentul altora şi iluzorie piedică atunci cînd e vorba de confuzie a valorilor şi hiperbolică exaltare în organizarea pe căprărie literară a *Vieţii româneşti*.

Pentru realele însuşiri ale d-lui Ionel Teodoreanu, noi rămînem la poetul din *Uliţa copilăriei* şi chiar la prima parte din seria *Medelenilor ;* iar pentru scrupulele noastre estetice ne vom adresa adolescenţilor lui André Gide, recent convertit şi el la poporanism de dialectica poporanist dogmatică a d-lui G. Ibrăileanu.

III

Al treilea volum din seria *La Medeleni* încheie ciclul în care s-a desfăşurat prolixa monografie a unei familii ; acum, cînd posedăm evoluţia completă a eroilor, impresiile noastre despre aptitudinea de romancier a d-lui Teodoreanu capătă o certitudine indiscutabilă : din cele peste 1.000 de pagini, putem desprinde metoda şi mijloacele expresive ale scriitorului, fără teama unei pripite anticipări, dar şi fără nădejdea unei surprinzătoare devieri. Lectura romanelor d-lui Teodoreanu ne-a copleşit cu o progresie a penibilului, mărturisim, rar întîlnită în proza noastră ; ca identitate de impresie (fără nici o apropiere de ordin artistic), numai Slavici ne-a rezervat inconveniente similare ; dar mirarea noastră creşte cu atît mai mult cu cît trilogia *Medelenilor* a întîmpinat cel mai neaşteptat succes de librărie şi din cariera unui tînăr scriitor, şi din analele literelor române ; medelenismul s-a propagat cu iuţeala unei epidemii : lectori care-şi îngropaseră visurile în filele venerabile ale lui Bolintineanu şi Alecsandri, elevi de ambele sexe, ce suportă lectura ca o pedeapsă diabolică, studente, anexe frivole ale servietelor în care cursurile îşi dispută întîietatea cu armele de toaletă, ofiţeri în mintea cărora fredonează, exclusiv, ultimele melodii popularizate de patefon, atîtea categorii sociale şi intelectuale au fraternizat ca într-o obştească Arcadie a gustului ; d. Teodoreanu are, incontestabil, masele cititoare de partea sa ; parţial, a avut şi sufragiile unor critici, care, de data aceasta, s-au identificat cu simţul artistic al colectivităţii ; iar pentru definitiva vulgarizare a sensibilităţii „medeleniste“, filmarea ar fi ultima şi suprema etapă a succesului. Noi credem însă că ne aflăm în faţa mai ales a unui fenomen de psihologie socială decît a unui impunător fenomen literar ; succesul d-lui Teodoreanu ne dezvăluie, după lectura întregului ciclu, motivele ce l-au determinat. Liric în nuveletele (mai mult poeme) din *Uliţa copilăriei,* cu expresia proaspăt imagistă, d. Teodoreanu îşi alimenta arta din stricte experienţe subiective ; trecînd la roman, îşi fragmentează în etape evoluţia psihică a eroilor, urmărind luxuriant prin amănunte şi monoton în dinamica epică cele trei compartimente de metamorfoze organice : copilăria, adolescenţa şi zorii maturităţii. În planul general al scriitorului, autobiografia apare deci ca unica sursă exploatată ; nu aci vom încerca să reluăm dezbaterea asupra distincţiei dintre romanul autobiografic şi cel de observaţie realistă ; principial, problema se poate dezbina într-o dualitate inconciliabilă sau într-o egală îndreptăţire : teoria se subordonează însă totdeauna faptelor literare. Ceea ce formează un principiu nediscutat de existenţă artistică e convertirea în ficţiune, fie a materialului autobiografic, fie a observaţiei brut realiste. Mai presus de materialul divers ca origine stă acest postulat, cerut ca o necesitate funcţională a spiritului : arta e transfigurare, e ridicare pe un plan cu legi proprii.

Dacă, în *Hotarul nestatornic,* autobiografia invadase dominant, procedeul se poate justifica prin necesitatea de a reda, verosimil, psihologia infantilă, prin suprapunere de scene ce individual dau impresia de dinamic, deşi totalizate înalţă tomuri de monotonie obositoare. Tonul neîntrerupt de poem în proză, cu profuziune imagistă, de asemenea putea fi acceptat, voind să sugereze frăgezime nealterată, psihologism risipit intuitiv peste lucruri. Din momentul însă în care viaţa se interiorizează, Dănuţ, Olguţa şi Monica nu mai pot fi viabili prin aceeaşi aglomerare de metafore : un roman psihologic al adolescenţii şi altul al maturităţii nu se pot scrie în stil de poem în proză. De aceea, „psihologia“ din *Drumuri* şi *Între vînturi* e, în realitate, pură superfetaţie imagistă, agrementată cu scene de un senzualism mediocru ca expresie artistică ; inaptitudinea congenitală pentru analiză a scriitorului s-a verificat astfel în două întinse romane. Nu contestăm ingeniozitatea şi bogăţia imagismului d-lui Teodoreanu, ci îi negăm categoric virtutea de a putea susţine o construcţie complicat epică. Toată psihologia *Medelenilor* se reduce la o succesiune de acte reflexe, deznădăjduit poetizate : Olguţa e veselă, urmează cîteva pagini de orgiac imagism ! Monica e tristă sau visătoare, alte cîteva pagini imagiste. Obiectiv, personagiile nu există, cromolitografii cu multiple arabescuri, eroii centrali ai d-lui Teodoreanu sunt cei mai vizi de conţinut sufletesc, umbre înecate în joc spumos de imagini. Originalitatea de expresie neadecvată obiectului se transformă astfel într-o imensă excrescenţă buretoasă : o strîngi, şi se reduce la proporţii minuscule, copilăreşti.

Între imagismul exterior, ce maschează lipsa capacităţii de analiză, se interpune transcrierea autobiografică, dezordonată, şi un pitoresc mediocru, tot în notaţie imagistă ; pe sute de pagini se întinde jurnalul nud al formaţiei multiple a lui Dănuţ : sexuale, sentimentale ; apoi vicisitudinile iniţierii în profesia de avocat, prima descindere în mijlocul pledoariilor (cu desfăşurarea tuturor pieselor unui proces de viol), ca într-un film de cinematograf, se succede o vizită la cabaret, cu descrieri inutile pentru economia romanului şi psihologia lui Dănuţ ; imediat, cîteva tirade elogioase la adresa Iaşilor, a trecutului său patriarhal, tot cu inutile defilări de umbre ilustre (Eminescu, Creangă, Panu etc.), după cum inevitabila ponegrire a capitalei. Neputînd crea, d. Teodoreanu copiază tot : platitudine, platitudine de jurnal de colegian, scăpat furtiv din internat şi privind cu ochi uimiţi spectacolul comun dar interzis al vieţii ! Şi în mijlocul acestui inestetic ciclon se răsfaţă debutul scriitoricesc al lui Dănuţ, cu transcrieri de inoportune compoziţii, cu variantele lor şi mai ales cu acea transparentă indiscreţie a vieţii de Pafnuţiu ieşean a d-lui Ibrăileanu, cu fobia sa microbiană, cu pelerina-i clasică şi viaţa de studios noctambul, cu fermecătoare „causerie", copie alert redată, poate fiindcă modelul e interesant în sine, scriitorul rămînînd cu meritul unei pure reproducţii ; credeam a nu fi departe de adevăr, căci d. Teodoreanu îşi exprimă astfel entuziasmul direct faţă de criticul său : „Acest om era directorul, redactorul, colaboratorul, tatăl, mama, fiul, soacra şi logodnica revistei *Viaţa contemporană* pe care-o crease, conducînd-o de cincisprezece ani" — caracterizare după care e greu să deduci precis funcţia d-lui Ibrăileanu, în ordinea spiţei familiale, dar cu siguranţă îi poţi stabili funcţia de victimă a stilului d-lui Teodoreanu.

Am amintit mai sus de pitorescul utilizat uneori de scriitor : în descrierea mediului judecătoresc ieşan, în călătoria Olguţei la Bălţi, după Vania, în noua existenţă a lui Balmuş, fericit între ascensiunea sa culturală şi satisfacţiile conjugale, copios oferite de cucoana Marieta, sau în reapariţia episodică a lui Tonel [...], d. Ionel Teodoreanu nu trece peste observaţia simplă, vioaie, dar mediocră sau uşor afrodiziacă. Iată deci explicaţia succesului său public.

În evoluţia prozei româneşti, d. Teodoreanu credeam însă a fi o diversiune, prin falsa aplicare a poemului în proză, de expresie imagistă, la roman ; iar idilicul său de atmosferă, ceea ce constituie „medelenismul", rămîne, prin deficit artistic, mai mult o dispoziţie globală, deşi persistentă, decît o atitudine estetic încorporată. Poetul suav, turburător alteori, din *Uliţa copilăriei*, nu trebuia să pornească la construcţia unui vast edificiu epic de întinderea trilogiei *Medelenilor*, cu simpla iscusinţă ingenioasă a micului Dănuţ, suveran naiv al fantoşei lui Kami-Mura.

1927—1928

IONEL TEODOREANU:
„TURNUL MILENEI" *

În bună măsură, am depreciat *Medelenii* pentru dificultățile nerecompensate ale unei obositoare lecturi, împotmolite într-o încurcată arhivă de imagism și material sufletesc necristalizat în artă autentică. Ca prim punct de demarcație între trilogia medelenistă și *Turnul Milenei,* însemnăm interesul ațîțat de atmosfera acestei povestiri, încărcate de pitoresc și mister, rupt din coloratul peisaj al naturii moldave. După citirea acestei legende tragice ne-a răsărit impresia că d. Ionel Teodoreanu și-a greșit, pînă acum, drumul și că s-ar putea regăsi în povestirea romantică, lirică și descriptivă de esență moldovenească, așa cum d. Sadoveanu a dus-o la virtuozitate. Psihologismul romanului nu intră în expresia firească a d-lui Teodoreanu ; aventurîndu-se în trei prolixe volume în primejdiile genului, s-a înarmat excesiv de o poetică redusă la un delir de plastică. Fiindcă metaforismul și alegoria e limbagiul său uniform, organic ca o „bossă", nu va putea să scrie vreodată un rînd în care să transpară iluzia realului.

Axa „romanului" se destinde încă din fragila și neistovita suveică a lirismului său identic cu primele lui pîlpîiri. Iubirea poetică și nefericită a pictorului Petru pentru cea din urmă Milenă, damnată de un destin atrid, e o idilă din cunoscuta tolbă a celui care a scris *Ulița copilăriei* și a mîngîiat siropos dragostea Monicăi și a lui Dănel. E linia sa veche, de vulnerabilă euforie de dulcegării, transcrise în sarabandă de imagini. Ingeniozitatea ar fi rămas magnifică, dacă s-ar fi epuizat într-o singură etapă, fără a se transforma într-un viciu ce dă sațietate. Procedeul, mereu reluat, de netăgăduită virtuozitate, riscă totuși să învîrtească naiv un „perpetuum mobile" în vid. În *Turnul Milenei* reapare supărător, în fragmentul inițial, cînd descrie viața boemă a lui Petru, Ion Ion și a bazarului lor ambulant, și în paginile în care îmbăiază în șerbet poetic dragostea imaterială dintre Petru și Milena. Exces care la d. Teodoreanu duce la paradoxalul rezultat de a dezgusta de poezie, prin supralicitare poetică. Elanul de imagine, peste un psihologism debil, scutură o feerie de artificii, stinse brusc în iarba unui parc pustiu.

Regăsirea d-lui Teodoreanu în categoria moldavă a evocatorilor de natură și mister paseist o anunță concentrarea de legende simbolice în jurul „turnului Milenei" și societatea de umbre romantice, grotesc impresionante, ca fantoma epileptică a lui Pahomie, Coca Gîga și Coca Bîca, Gheorghieș Bour, strigoi nefericit și orb, străjuit de martirajul resemnat al soției sale, Sultana, diformități morale și fizice în contrast cu frumusețea imaterială a Milenei, Antigonă moldavă a unui Oedip dement și egoist. Fantasme demne de imaginația hugoliană, acestea reeditează o Moldovă arhaică, livresc definitiv consacrată ca sîngeroasă, frenetic erotică și bîntuită de mister și dezastre.

Pe un plan simetric, se desprind sugestiv : monahul Ghedeon, umbră homerică de popă bețiv și muieratic, o antiteză și un complement în același timp al părintelui Ghermănuță, apoi Țoloacă, Dudoaia, țigancă simbolizînd o lume de legendă și eres. Cu proporții de mai apropiat realism, între aceste fantome hiperbolice se strecoară, cu poetică pietate evocate, cele două „Fițe", trăind desuet într-un mediu de straniu și neprevăzut.

În *Turnul Milenei*, legendă poetică, insinuant sugestivă, d. Teodoreanu rostogolește, într-o oglindă proprie, inepuizabilul peisaj moldovean, într-o tonalitate de sadovenism feciorelnic, risipind jerbii dintr-o proprie coroană de imagini.

1929

---

* Edit. „Cartea românească".

IONEL TEODOREANU:

„FATA DIN ZLATAUST"

vol. I, II, ediția II-a

(roman) *

Poetul febrei adolescente din *Ulița copilăriei* revine în punctul de plecare al nucleului psihologic, progresiv crescut în fiecare operă nouă. În *Fata din Zlataust,* d. Ionel Teodoreanu își pigmentează candoarea vechilor eroi cu vagi înclinații vicioase, infernale mai mult în procedeele tenebroase prin care vrea să le afirme decît prin însăși practica lui irecuzabilă. Pasiunea safică a tinerei Ralu Sănătescu pentru colega ei Delia se istovește în complicații procedurale, cu o perversitate demascată melodramatic, abia către sfîrșitul celui de al doilea volum, cînd ni se explică și etapele persecuției sociale abătute asupra nevinovatei „fete din Zlataust".

Delia poartă toate predestinatele însușiri să fie o victimă. Tatăl ei e un alcoolic nevindecabil, lunecînd pe panta decăderii sociale pînă la escrocherie ; e urmărit și convins de fată să-și facă stagiul purificator în închisoare. Orfană, Delia e de o maturitate anticipată, ea fiind singurul element de echilibru într-o familie în disoluție. Conduce gospodăria, mîngîie dezaxarea morală a tatălui, îngrijește de o bunică bolnavă în spital, cu o resemnare și discreție mîndră, fiindcă nici una din colege nu-i cunoaște adevărata situație morală. Atîtea calități sufletești vor fi întunecate de o înnăscută și fatală feminitate a Deliei. Ființa ei emană o atracție subversivă, exercitată succesiv asupra cîtorva specii diferite de amatori. Cel dintîi bărbat care simte fiorul sumar al simpatiei erotice pentru Delia e preotul Eusebie Nacă, profesorul de religie al școlii. Însă adevărata pasiune, cu mijloace polițiste de cucerire, este iubirea colegei Ralu Sănătescu, spirit infernal, care va decide de toată existența Deliei, din chiar clipa provocării marelui scandal didactic, privitor la moralitatea îndoielnică a „fetei din Zlataust". O serie de anonime convergente, pornite din oficina safismului ipocrit al inteligentei Ralu, dezlănțuie o anchetă, zguduind corpul profesoral, elevele și opinia publică a Iașilor.

Primul volum al romanului este destinat exclusiv acestui triplu reportaj, dozat cu indignări caricaturale, cu scene picante, cu psihoze de curiozitate colectivă a colegelor, care își exprimă răutatea și mahalagismul în cuplete de revistă de circumstanță. Substanța epică și analiza psihologică sunt astfel capricios înlocuite de interesul faptelor în sine, de senzația imediată a subiectului. D. Teodoreanu, poet al adolescenței, cu experiența succeselor de librărie, cunoaște și predilecțiile pentru senzațional ale cititorilor săi prezenți Le aduce un omagiu atît de integral, consacrînd un volum de peste 200 de pagini „scandalului".

Oricîtă prostie ar adia în capul pedagogic al profesoarelor și inspectorului Răcaru, călăi ai Deliei, eliminată pe simple supoziții și pe o examinare medicală neizbutită, și deci cu atît mai bănuitoare, înscenarea unei atît de feroce nedreptăți ni se pare, și uman și literar, improbabilă. Dacă Ralu e atît de infernală, încît asistă la prăbușirea nevinovatei Delia cu o candoare angelică, dacă directoarea școlii, Ruxandra Damian, e convinsă de odiosul atentat moral asupra elevei sale și nu reacționează, tot spectacolul de vulgaritate al profesoarelor, al inspectorului, al moașei, al elevelor și al opiniei publice n-are nici o justificare psihologică, în raport cu pasiunea safică a voluntarei Ralu ; rămîne un film trepidant și afrodiziac, o delațiune satirică a lumii didactice, pentru delectarea răzbunătoare a elevilor de ambe sexe. Noi nu judecăm aci intenția liberă a scriitorului de a satiriza profesorimea (au făcut-o mai incisiv și alții), dar ne exprimăm impresia netă că sensul primului volum e „de atmosferă“, pentru captarea cititorului. Pentru candoarea moldovenească a d-lui Teodoreanu un caz de perversiune sexuală este aproape o schimbare de natură a inspirației ; de aceea, cînd părăsește poemul în proză și cantilena lirică, e fatal să cadă în pornografie. În *Fata din Zlataust* și-a ales un subiect de strict analism, un caz aproape clinic, pe care îl rezolvă însă cu mijloace prea idilice. Unde vrea să redea sufletul demoniac al saficei Ralu recurge la melodramă, fioros sau vag poetic îngroșată. Din acest motiv, are nevoie de încă un volum să explice, printr-o lovitură finală și revelatoare, nenorocirea Deliei, abil condusă de firul anonimelor poetice, pînă la asasinatul care descoperă cititorului acțiunea nefastă a unei pasiuni safice nesatisfăcute. Ralu Sănătescu iubește absolut pe Delia, romantic și cu presentimentul morții.

---

* Editura „Cartea românească".

Incontestabil că partea cea mai interesantă a romanului sunt scrisorile poeticei perverse, risipite cu o abundență valoroasă, fiindcă sunt și în nota temperamentului primăvăratic a scriitorului. Dar încorporarea lor în acțiunea celor două volume se bazează pe o confuzie voluntară. Delia crede că epistolele de pasiune arzătoare sunt trimise de infirmul Ivănucă, prietenul ei din copilărie și singurul element neutru sexualicește, acceptat ca un confesor calmant. Aceeași confuzie se insinuează și în spiritul lectorului, înclinat să vadă în Ivănucă un extract de psihologie freudiană, zguduit de insalubre frenezii erotice. Bietul Ivănucă e departe de a fi un monstru moral, și e victimă a infernalei Ralu, care și-l adoptă drept logodnic, numai să-l poată depărta de apropierea Deliei, voită integral pentru instinctele ei absolute. Pentru d. Teodoreanu, Ivănucă e un simplu „deus ex machina“, cu decret prestabilit de a încurca acțiunea și cu sensul unui naiv element de contrast față de satanica Ralu. Adevăratul adversar al tendințelor ei posesive, Gabriel Sănătescu, tatăl ei, personagiu devenit inutil odios, fiindcă abuzează de nevoia de afecțiune a Deliei, secretara lui particulară, din momentul din care e luată sub ocrotirea subversivă a prietenei Ralu. Dar Gabriel nu e un vulgar amator de fecioare. Om de carte și soț nefericit (Bălașa Sănătescu e o frigidă), el își angajează toată existența în dragostea crepusculară pentru Delia. Feminitatea ei abia prin Gabriel își găsește soluția, iar gelozia bărbatului în declinul virilității și scurta fericire a Deliei formează capitolul cel mai patetic și uman al întregei complicații romanești din *Fata din Zlataust*.

Ralu e concepută prea senzațional, cu un arsenal de anonime și cu o strategie atît de tenebroasă, încît nici confesiunea ei nu ne înduioșează, nici determinismul ereditar al safismului ei nu ne convinge.

Invenția d-lui Teodoreanu este pur exterioară în *Fata din Zlataust*. Intuiția sa psihologică nu merge în inima cazului clinic pe care vrea să-l analizeze. Amestec de senzațional, de satiră împinsă pînă la caricaturizare, de romanesc cvasi polițist și de candoare lirică din vechea și inepuizabila sa sursă, romanul prezent nu face altceva decît să reia scheme sufletești a unor personagii cunoscute din opera sa anterioară. Cine nu vede în Ralu Sănătescu pe Olguța, voluntară, lucidă și învăluită într-un artificial nimb de perversitate ; cine nu surprinde în Delia Enăchescu pe Monica, victimă prin temperament și împrejurări, ursită la nefericire ? Romancierul reia psihologia d-nei Deleanu, moldoveancă dezadaptată, suflet delicat, drept, dar incapabil să reacționeze la brutalitățile vieții. Venită dintr-un mediu anacronic și cu maniere civilizate, Ruxandra Damian e prototipul generației vechi, învinsă de grosolănia păturei democratice în plină ascensiune.

Ivănucă însuși, aparență sinistră pînă i se descoperă adevăratul rol de victimă, e alcătuit din reminiscențe care sugerează preocupările literare ale lui Dănuț. În timp ce acesta se pregătea pentru o carieră de romancier, infirmul cu suflet candid schițează destinul unui viitor critic.

Dacă mijloacele bucolice ale d-lui Ionel Teodoreanu cu greu se pot adapta la un subiect atît de îndrăzneț ca cel din *Fata din Zlataust* — derogînd în tenebroasă și complicată melodramă — nu putem să nu relevăm progresiva comprimare a lirismului său inițial. Dar fatalitatea însușirilor înnăscute e mai tare decît orice voință. Cele mai frumoase pagini din prezentul roman ne revelă aceeaşi frăgezime poetică şi aceeaşi ingeniozitate imagistă a suavului evocator al adolescenţei din *Uliţa copilăriei.* Căci o dragoste de adolescent întîrziat consumă ultimele clipe ale lui Gabriel Sănătescu, amant tandru al Deliei, mai interesantă în idila ei feminină decît în rolul de victimă a unei fantoşe cu veleităţi safice.

1932

IONEL TEODOREANU:

„GOLIA“,

vol. I, II

(roman) *

De un anume simbolism descriptiv se poate vorbi, referindu-ne la orice operă a d-lui Ionel Teodoreanu ; de la primele sale poeme de virtuos metaforism, pînă la prezentul roman, n-a încetat să-şi desfăşure eşarfele de imagini, proaspete, excesive, oferind pilda celei mai nesecate fantezii. O tinereţe nestrunită şi încîntată de sine circulă în proza acestui atît de popular scriitor. Trilogia *La Medeleni,* oricîtă fantezie, fie şi peste limitele necesare, a folosit, n-a făcut apel însă şi la fantastic. Abia în *Turnul Milenii,* povestire cu înfricoşătoare spectre romantice şi cu diforme psihologii, d. Teodoreanu a trecut de la atmosfera idilică a primelor sale romane, utilizînd şi motivele tragice. Dar la un tragism exterior, cu neaşteptate coincidenţe infernale, toate dintr-o lume puţin observată ; am putea spune că exclusiv imaginată. În *Fata din Zlataust* tema tragică e luată din realitate şi din complicaţiile unui suflet pervertit de pasiune safică. Analiza psihologică este însă atît de poetizată şi aci, exprimînd un subconştient de vată. Numai cînd acţiunea trebuie să se rezolve în fapte concrete, atunci melodramaticul apare violent. O evoluţie spre psihologism se observă în romanele d-lui Teodoreanu, şi anume o predilecţie spre morbid.

Noul său roman, *Golia,* e construit pe un tragism al subconştientului, pe ideea unui destin, care aci echivalează cu o înfiorătoare ereditate. Însă imaginaţia d-lui Teodoreanu pune atîtea obstacole în calea problemei pe care vrea s-o concretizeze, încît toată acţiunea din *Golia* aglomerează o serie de nedumeriri, fără răspuns din partea scriitorului. Ca să le scoatem în evidenţă, nu vom recurge la propriile noastre obiecţii. Desprindem o afirmaţie din însuşi romanul său, justă în sine, dar nerespectată în cauzalitatea artistică a operii. Iată ce scrie d. Teodoreanu : „Dar faptele oamenilor numai în romane trebuie să fie credibile ; în viaţă conţin un absurd, o doză de ilogism, care merge pînă la demenţă şi inexplicabil" (pag. 42, vol. II).

---

* Edit. „Cartea românească“.

Principiu nu se poate mai verificabil în atîtea opere epice, dar contrazis cu o îndărătnicie sistematică în *Golia*. Credibilitatea pe care o impune romanului o anume logică interioară, organizarea pe care imaginaţia creatoare trebuie s-o dea ilogicului şi absurdului vieţii sunt aci numai iluzii. De la primul la ultimul fapt, *Golia* se desfăşoară sub zodia unui ilogism care o face total incredibilă. Eroul, tînărul Adrian Arabu, rămas fără tată de mic, fire meditativă şi fizic debil, va părăsi pe mamă-sa, remăritată, împins să-şi trăiască destinul în casa care-l obsedase cînd era copil. *Golia,* locaşul misterios, din faţa casei părinteşti, la a cărei fereastră visa tînjind cînd cei de vîrsta lui se risipeau în joc, e un simbol al morţii, dar şi un fantastic şi monstruos sediu de bătrîne căzute în mintea copilăriei, de vicii şi blestem ereditar. În fond, este o incredibilă realitate, într-un Bucureşti contemporan. Ceea ce însă agravează incredibilitatea este toată desfăşurarea destinului lui Adrian : o ţesătură de fapte, izolate-ntre ele, e alcătuită atît de arbitrar de fantezia d-lui Teodoreanu, încît tragedia lui nu mai are nici un ecou în sufletul nostru. Adrian îşi pierduse o minge roşie în grădina casei familiei Golia ; o găseşte Veronica Hartular, o scriitoare oarbă, dar cu o ciudată clarviziune a vieţii copilului pe care nu-l cunoscuse. Un roman ciudat coincident sufleteşte al ei cade în mîinile tînărului Arabu, el însuşi autorul unui roman în care îşi crease imagina de fum a iubitei ; întîlnit de Ioil Hună, evreu misit al familiei Golia şi „deus ex machina" al destinului lui Adrian, e introdus la Veronica ; aceasta îşi găseşte copilul sufletesc, îl transformă în secretar literar. Hazardul nu mai este aci un fapt de o simplitate măreaţă ; este un

mecanism, o potrivire exterioară, nu şi o logică internă. Tot ce va urma de-aci înainte este complect indiferent faţă de adevărata tragedie intimă a lui Adrian, încît te-ntrebi la ce bun atîta tenebroasă literatură, ca să analizeze drama unei căsnicii nepotrivite. Adrian este un dezadaptat şi un inexperimentat adolescent la mrejile iubirii. Datele lui sufleteşti nu depăşesc cadrele psihologiei lui Dan, eroul lui Vlahuţă.

Între volumul prim şi al doilea al romanului *Golia* este o netă demarcaţie. Exact aceea dintre o fantasmagorie şi un fragment de realitate. În azilul bătrînelor în care locuia Veronica Hartular mai trăiesc sora ei, Varvara Golia, cu cele două fiice, Nilda şi Tia. Cea dintîi legitimă, cea de-a două adulterină, născută din amorul lui Barbu Golia cu ţiganca Tina, ea însăşi pensionara azilului ; apoi fratele lui Barbu, degeneratul Hancu Golia, supranumit Ghebosul, maniac erotic şi dement mistic al faimei unei aristocraţii prăbuşite.

La-nceput Adrian pare îndrăgostit de Nilda, care nu este altceva decît o nouă denumire a Olguţei din *La Medeleni*. Sportivă, inteligentă, singura descendentă a neamului Golia neatinsă de degenerescenţă, retrăgîndu-se la munte pentru o enigmatică pregătire a examenelor, ea rămîne un vag simbol, „fata din munţi". Pur instinctivă, incultă, dar tot atît de fermecătoare, Tia este mai femeie ; se substituie imaginei ideale a Nildei, Adrian se lasă cucerit, o iubeşte (e prima lui iubire reală) şi brusc o ia în căsătorie. Cu o fugă romantică şi o complicitate şi mai romantică a Nildei, cei doi logodnici pleacă la Bălţi, unde se căsătoresc. Adrian intră în magistratură. Dar o revelaţie sinistră ne dezvăluie afinităţile elective şi clandestine dintre instinctiva Tia, fata ţigăncii, şi degeneratul Hancu, libidinos care voia să păstreze prada pentru el. De-aci încolo vom asista la o progresivă divulgare a temperamentului Tiei ; la Bălţi se plictiseşte, apoi intră-n contact cu cîteva femei vulgare şi de dubioasă moralitate. Numai Adrian nu vede, nu aude, nu simte, cu instinctul lui de mascul efeminat, transformarea ce se petrece în Tia. Încadrată într-un mediu abject, Tia se prostituează, o violentă revanşe a instinctelor ei atavice, pînă atunci înăbuşite. Fiica destrăbălatului Barbu Golia şi a ţigăncii Tina îşi afirmă cu cinism sîngele impur.

Adrian află adevărul, prin intermediul unor anonime, se-mbolnăvește și pleacă să-și consume durerea sub acoperișul azilului, în tovărășia Veronicăi Hartular. Cînd am fi crezut că experiența l-a-ntărit și l-a imunizat la farmecile perfide ale femeii, Adrian e omorît de Hancu, degeneratul privat de voluptatea Tiei.

Este în tot romanul d-lui Ionel Teodoreanu o naivă regizare a destinului, o grotescă prezentare a misterului și o incredibilitate a faptelor, încît ni se pare că mai ales primul volum este cu totul inutil. Mai cursiv, mai uman, al doilea tom este suficient să desfășure o tragedie morală. Utilizarea unei simbolice naive, a fantasticului fără nex intern ne amintesc de paginile similare din *Turnul Milenii.* Tot ce este infernal în *Golia* este infantil, iar tot ce este tineresc este suav și direct în sugestie, ca cele mai bune pagini din *La Medeleni.* Subiectele psihologice ale d-lui Ionel Teodoreanu sunt de o subtilitate netăgăduită, însă rezolvarea lor nu mai păstrează nimic din esența temelor, căci numai prin invenție exterioară nu se poate susține o operă de proporția *Goliei.* D. Ionel Teodoreanu și-a fixat cîteva scheme psihologice, reluate sub alte nume. Adrian Arabu este o nouă ipostază a lui Daniel, Mariela Arabu amintește pe d-na Deleanu, Veronica Hartular, (prin bunătate și sentimentalism, este o reeditare a „bunicuței“ din *Fata din Zlataust;* Nilda, prin inteligență și tonul numeroaselor ei epistole, este o reluare a Olguței, după cum Tia este un aliaj din senzuala Rodica și perversa Sănătescu. Paralelismul se poate urmări și mai amănunțit ; iar personagiile monstruoase, ca Tina, mama Tiei, Ghebosul și Barbu Golia le regăsiți în atmosfera de straniu și grotesc din *Turnul Milenii.*

Nu-i vom face d-lui Ionel Teodoreanu nedreptatea de a-l considera un autopastișor ; există între personagiile cele mai importante ale marilor romancieri o rudenie intimă, nedezmințită. Unitatea este un semn al geniului, oricît de divers ar fi ; nu de această regăsire în unitatea omului se face vinovată literatura d-lui Ionel Teodoreanu, ci de schematizarea ei, complicată cu exclusiva participare a unei invenții exterioare. Fantezia sa este predominantă. Substanța sa este limitată ; o găsim în *Ulița copilăriei,* sub toate aspectele aproape, o regăsim amplificată formal în toate celelalte opere.

Iar dacă voim să stabilim și o filiație a Tiei, din *Golia,* o fixăm repede în linia Anei Radliș, din romanul *Dan* al lui Vlahuță, și în prințesa Ada, din *Concert de muzică de Bach* al d-nei Papadat-Bengescu.

Cine iubește luxul de metafore poate gusta literatura d-lui Teodoreanu ca pe o gimnastică a fanteziei ; cine caută o densă analiză psihologică își poate fixa preferințele aiurea. D. Ionel Teodoreanu este un scriitor fericit, fiindcă a rămas tot atît de tînăr ca și în momentul debutului.

1933

TUDOR TEODORESCU-BRANIȘTE:
„FUNDĂTURA CIMITIRULUI NR. 13“,

desene de I. Anestin

(roman) *

Mahalaua autohtonă, stăpînită, un timp, exclusiv de satira lui Caragiale, a reapărut în proza contemporană sub diverse aspecte. D. C. Ardeleanu a populat-o cu ratații de specie rusească și-a privit-o sub unghiul unui realism satiric. D. George Mihail-Zamfirescu a deformat-o prin grotesc neverosimil, iar Sărmanul Klopștock a evocat-o liric și cu pitoresc abundent.

D. Teodorescu-Braniște a debutat în epică prin schițe din lumea bordelului, văzut cu un realism de informație pentru uzul celor cu frecventarea interzisă într-un atare mediu. De data aceasta, se prezintă cu un roman din viața mahalalei bucureștene, fără a-și fi modificat însă prea mult modul de observație și expresia. Peste incidentele materiale — centru dogmatic al realismului — d. Braniște schițează și psihologii, tipice mahalalei, deși în aluatul unora a crescut un bob din materialul artistic al satirei caragialiene. Conceput episodic, romanul aproape n-are ceea ce se cheamă un erou principal. L-am putea indica în studentul și publicistul agitator de naționalism verbal Anibal Popescu-Delar, țintă șarjată a scriitorului și personagiu de contrast, antipatic și profitor, în opoziție cu figura blîndă și inutil persecutată a socialistului Ștefan Crețeanu.

Realismul d-lui Braniște constă mai mult în cercul limitat al acțiunii, care s-ar putea defini ca un minuțios istoric al unei curți de mahalagii, chiriași săraci și victime ale propriei lor ratări în care se zbat, cu vulgaritate și deznădejde, cu meschinărie și naivă iluzionare. Dacă d. Braniște s-ar fi limitat să observe și să descrie psihologii, am fi rămas într-un plan de indiferență necesar esteticei realiste de veche școală. Dar ziaristul militant de sentimentalism democratic transpare, fără voie, în structura cîtorva personagii. În primul rînd, în opoziția amintită dintre studentul Popescu-Delar, naționalist demagog, peste sentimental și fecior de popă în ascensiune socială, și socialistul Crețeanu, umanitarist inofensiv, victimă a vecinilor și a organelor militare și polițienești. Popescu-Delar e, de fapt, caricatura unei alte caricaturi vestite, a lui Rică Venturiano, studinte în drept și publicist. Ionel Crudu, funcționar la Culte, e un fel de Mitică, cu demnitate profesională de funcționar public, fără duhul vulgar, dar cu vervă, al strămoșului său, însă interesat și anost ca un birou ros de coate și vreme. D. Braniște nu este un evocator pitoresc al mahalalei ; cu o expresie cursivă și împinsă pînă la banalitate, pornește de la cîteva scheme de psihologie caragialiană, amplificîndu-le în amănunte exterioare.

Intenția romanului e însă tragică ; și d. Braniște a născocit o fantoșe de foileton, pe Andrei Stoican, fost sufleur, dement cu obsesii profesionale, care declamă în toiul nopții fragmente fioroase din piesele care i s-au imprimat în memorie, prin exercițiu repetat. Stoican e spaima curții din *Fundătura Cimitirului nr. 13* (ce titlu căutat !), un soi de duh macabru, detestator al vieții, pesimist prin inconștiență, propagator al cultului morții, ca o paradoxală întărire a instinctului vital, și singurul pretins intelectual într-o lume de semidocți. Alcătuit din replici de piese celebre (d. Braniște ne indică într-o notă liminară dramaturgii care i-au servit să-și împăieze eroul), Stoican e cu atît mai artificial cu cît iese din psihologia primară a celorlalte personagii. Senzațional în structură și în situații, Stoican îl terorizează pe Crudu, vizitează cimitirul noaptea și, într-un accident al unui cortegiu mortuar, își exprimă dorința să ducă mortul la el în casă, pînă a doua zi ; el e un nebun teoretic văzut și un *„raisonneur“* destul de artificial. Iar gestul lui final, de incendiator al cloacei din Fundătura Cimitirului, e de înțelept prea vizibil moralist, care pedepsește colocatarii prin didactism ascuns. Ne amintim că și romanul d-lui C. Ardeleanu, *Casa cu fete,* purifică turpitudinea unei familii ajunse la bordel, printr-un incendiu ; dar acolo materialitatea întîmplării e verosimilă ; accident brutal, incendierea moartei e un fapt de realism nud, care acoperă eventuala intenție a scriitorului.

---

* Edit. „Adevărul“.

Dintre celelalte personagii masculine din romanul d-lui Braniște, conu Nicolae, fost bogat odinioară și ruinat prin jocul de cărți, și cămătarul Iani Kiriac, fără infiltrații caragialiene sau intenții de sociologie, sunt tipuri pitorești văzute direct, deși cu psihologie elementară.

Femeile sunt și ele observate după realitate, cum e coana Aneta, care-și oferă grațiile veștede alternativ lui Ionel Crudu și lui Popescu-Delar, și mama Tinca, spălătoreasa alcoolică și mijlocitoare de amoruri cu participări bănești. Mai puțin originală e Victoria Radulian, prostituată cu pretenții de prestigiu, trecînd drept funcționară la poștă, metresă căutată, fiind mult mai tînără ; ea e vindecativă ca o veritabilă Mița Baston. Cînd Victorița demască desfrîul rivalei sale, coana Aneta, surprinsă în pat cu Ionel Crudu, jignit în prestigiul lui de conțopist, o apostrofează caragealian, amintindu-i că a prins-o cu „bibicul.“

În *Fundătura Cimitirului nr. 13* d. Braniște a pornit de la mahalaua lui Caragiale, pe care a condimentat-o cu ideologie convențională, prin tipul lui Stoican, sau a colorat-o cu sentimentalism democrat, în figura socialistului Crețeanu.

Totuși, d. Braniște s-a menținut și în formula perimată a realismului informativ. În acest sens e de remarcat modul în care-și prezintă eroii în primele capitole. După ce face topografia curții din Fundătura Cimitirului, ne prezintă într-o succesiune statică personagiile. Pînă cînd acțiunea se înnoadă, străbatem episoade izolate și asistăm la o filmare fidelă, de copist al mediului.

Același procedeu îl păstrează d. Braniște și în statistica descrierii. Banalitatea reiese din stil și observație, cu o ostentație care poate fi luată și drept facilitate neprelucrată. Iată un exemplu de înregistrare realistă din chiar începutul romanului :

„Plouă. Întunericul umed și rece al serii de noiembrie a năvălit Fundătura Cimitirului. Un felinar cu geamurile sparte și cîrpite cu hîrtie de gazetă își tremură, înfrigurat, lumina veștedă în poartă. Cîteva raze triste, bolnave, se topesc în noapte și abia izbutesc să se răsfrîngă, strîmbe și sărace, în băltoaca uliții desfundată. Cînd vîntul se năpustește cu furie, portița felinarului tremură toată și scînceşte în micile-i încheieturi ruginite : scîrț-scîrț, iar stîlpul de lemn, mîncat la rădăcină de vreme și de umezeală, se clatină de bătrînețe, mai-mai să se prăbușească în noroi.“

Epitetul uzat, descrierea statistică și preciziunea nesemnificativă sunt astăzi defecte de școală de mult trecute în istoria literară. D. Braniște concepe realismul ca o copie strictă, fără abateri artistice. În *Fundătura Cimitirului nr. 13,* mahalaua utilizează un material caragialian într-o expresie de ziarist cursiv.

1932

TUDOR TEODORESCU-BRANIŞTE:

„BĂIATUL POPII"

(roman) *

Există un meşteşug în orice operă literară ; poema pretinde o tehnică a expresiei care traduce o intensitate a sentimentului, romanul cere o abilă dozare a materiei epice, o variare de planuri, în vederea unei unităţi globale. Dar dacă aceste însuşiri se pot dobîndi cu timpul şi prin exerciţiu, nimeni nu e poet numai prin tehnică, fără a exprima un fior, după cum nimeni nu poate fi considerat romancier numai prin simpla dexteritate a compoziţiei, fără o cît de modestă viziune personală a omului.

Facem aceste preliminarii nu pentru noutatea lor intrinsecă, ci pentru actualitatea aplicaţiei lor. În acest moment de expansiune al romanului naţional este firesc să se producă şi multe opere fără o valoare cu sorţi de a rămînea, după cum este prea firesc să se scrie romane după reţetă. Căci, după cum există reţete care să prepare alimentele pentru tot soiul de stomacuri, mai delicate şi mai primitive, sunt reţete şi pentru confecţionarea unui roman. Ei bine, publicul, în media lui, are un stomac care digeră mîncările banale ; transpuneţi la figurat, şi îi veţi găsi corespondentul în consumul literar. Se va zice că fiecare e liber să consume ce poate şi mai ales ce-i place. Într-o literatură cu puternică tradiţie, unde activează cîteva sute de romancieri, principiul este de mult acceptat. Acolo romancierii sunt într-adevăr nişte furnizori ideali, cu zone de la sine distribuite. Cine citeşte pe Dekobra nu citeşte pe Proust, cine gustă pe Bordeaux nu gustă pe Gide şi aşa mai departe. La noi însă, unde abia suntem la începutul unei ere de producţie bogată de romane, e bine să ne precizăm răspicat valorile. Publicul nostru cititor este atît de restrîns încă, încît e primejdios să fie acaparat de lectura de pur divertisment, fără efort spiritual.

D-l Teodorescu-Branişte, abia la al treilea roman al său, se pare că a-nceput să renunţe a-şi forma publicul ; mai comod crede a fi să se modeleze d-sa după public. Este însuşi cazul recentului său roman, *Băiatul popii,* a cărui substanţă a fost preparată după un gust mediu. Tema romanului său este mult mai interesantă decît realizarea ei. Căci dacă privim mai atent înăuntrul acestui roman cursiv, abil închegat, dar de suprafaţă, vedem că ceea ce trebuia să-l reliefeze a fost netezit pînă la un plan de cenuşie virtuozitate. Un substrat documentar, de preţioasă utilizare, găsim în romanul d-lui Teodorescu-Branişte. Tehnica alegerilor autohtone reiese din toate acele metode exercitate de autoritatea sătească, suferite de preotul Murgu, de fiul lui, Alexandru, şi de ţărani. De aceea şi tipurile rurale sunt cele mai viu prinse, ca primarul Boroşină şi Dumitrache Pistol. Portretul lor este extras dintr-o intuiţie, deşi sumară. Cînd însă ne descrie pe ministrul Iancu Văleanu, pe soţia sa, pe Valerie, fiica lui, pe şeful de cabinet Jean Dornescu, amantul d-nei Văleanu, ca şi pe dactilografa şi metresa ministrului, Victoria Sătescu, d. Teodorescu-Branişte nu mai utilizează decît etichete în locul unor personagii. Un convenţionalism atît de servil urmat ne dă imediat şi măsura valorii psihologiei şi invenţiei sale. Dar ceea ce ar fi fost cu deosebire interesant, tragedia dezamăgirii lui Alexandru Murgu, treptata renunţare la idealismul dobîndit în contact cu lectura şi viaţa din Apus, cufundarea în scepticism şi izolarea lui de intelectual, silit să se salveze prin egoism, ca să nu rateze într-un mediu total nefavorabil marilor avînturi şi credinţelor colective, este trecut pe al doilea plan.

---

* Edit. „Adevărul".

Avem impresia că acesta era miezul romanului d-lui Teodorescu-Branişte. Din conflictul personalităţii morale a intelectualului format în medii superioare, cu ambianţa autohtonă meschină, trebuia să fi creat adevăratul tip din *Băiatul popii*. D. Branişte s-a mulţumit să formuleze o psihologie de o patetică realitate, deviindu-şi naraţiunea spre documentar, spre convenţional şi popular de suprafaţă. Autorul ni se pare în curioasa situaţie a unui vînător care-a plecat să ucidă un urs, dar vine satisfăcut că a prins o duzină de iepuri de casă.

1934

TUDOR TEODORESCU-BRANIŞTE:

„PRINŢUL" *

Tipul lui Jean-Andrei Munteanu — boier absenteist, numit „prinţul" la Paris, unde şi-a cheltuit averea cu femeile, jocul de cărţi şi mesele alese şi copioase — este destul de cunoscut din romanele noastre sămănătoriste ; totdeauna a fost prezentat caricatural şi pus în contrast dezavantajos faţă de ţăran.

D. Tudor Teodorescu-Branişte îşi propune, în romanul său, să-l reabiliteze ; evident, nu este vorba de o reabilitare socială, ci pur psihologică. Ultim urmaş al unui neam de boieri istovit, Jean-Andrei e firesc să-şi fi dus viaţa pe care a dus-o, risipind bani, tinereţe şi energie în petreceri. Cînd a simţit că averea îi este pe sfîrşite, s-a întors în ţară brusc, fără să-şi avertizeze prietenii de plăcere, retrăgîndu-se la conacul părintesc, din satul Munteni. Ar fi putut, foarte bine, să-şi cheltuiască ultimul ban şi să-şi suprime viaţa inutilă şi trăită din plin. Dar prinţul, ca marii actori care simt că nu mai pot înfrunta rampa, se retrage din viaţă, într-o resemnare singuratecă şi cu o demnitate de mare jucător, care, după ultima carte, se cuminţeşte.

Din vechile obiceiuri îşi păstrează la conacul unde se izolează manierele distinse, morga imperturbabilă, somnul prelungit şi masa fină, îndestulătoare, amăgindu-şi timpul cu lectura mereu reluată a autorilor din epoca lui de risipă glorioasă.

---

* Edit. „Socec".

Mediul sălbatec, curtea, casa, bătrîna țigancă și vizitiul vetust, cîinele, cupeul și caii, ca și toată ambianța interioară în care prințul vegetează sunt sugerate, în romanul d-lui Braniște, într-o viziune foarte autentică și proaspătă în același timp.

Îngropat în trecutul încremenit, refuzînd să aducă vreo inovație conacului moștenit, Jean-Andrei își petrece zi de zi cu același ritual ca și la Paris. Numai că viața de acum este o schemă de viață, o automată împlinire de obișnuințe pe care nu le poate schimba.

În pustietatea în care trăiește, prințul nu se poate dispensa totuși de oameni ; avînd decorul, își formează și galeria, care să-i dea iluzia că e încă un stăpîn și că mai poate impresiona și pe alții. Oamenii sunt puțini și simpli : popa cu preoteasa, un șef de haltă cu soția și fata lor, un silvicultor holtei, bețiv și cîntăreț închipuit, la petreceri, o vecină văduvă, din împrejurimi, care are superstiția distincției și care speră să-și unească plictiseala cu spleenul lui incurabil, din cînd în cînd o amantă discretă și cu tarif, de la oraș, pe care-i primește la o masă bună, strivindu-i cu politețea și implacabila lui stăpînire de sine. În această societate naivă, sălbatecă aproape, față de societatea în care-a trăit, Jean-Andrei își dă iluzia că încă nu este un mort printre vii.

Pentru popă și preoteasă este un tip ciudat, poate cam țicnit, pentru Elena și Sylvia, soția și fata lui Take Criveanu, șeful haltei locale, este un original, un bărbat excepțional, prin cultură, distincție și blazare. În viața celor două femei, prințul aduce o undă de speranță; Elena este o mică Madame Bovary, romanțioasă numai în fantezie, fără a încerca aventura, iar Sylvia o adolescentă care se-ndrăgostește, în epoca de criză, de unicul bărbat care-o poate fascina la Munteni. Față de Criveanu, prințul e prințul pur și simplu, oricît de ciudat i s-ar părea.

Atmosfera în care personagiile evoluează este stagnantă, Jean-Andrei fiind hieratic pînă la mumificare ; concesiile lui sunt strict convenționale, răspunzînd rar la vizitele cu care-și onorează modeștii musafiri. Dar, în această încremenire, se dezlănțuie, treptat-treptat, o dramă, drama incapacității prințului de a se pune la nivelul oamenilor comuni și de-a trăi alături de ei. Cel care-o dezlănțuie este silvicultorul Gărdescu ; din clipa-n care-și propune să-i vorbească și să-i facă un lung și repetat proces de conștiință, acuzîndu-l că este inuman, Gărdescu trece pe primul plan al romanului ; el este tipul clasic al *raisonneur*-ului, cel care se judecă pe sine și pe ceilalți. El surprinde toate sentimentele celor din jurul prințului, manevrîndu-i, informîndu-i, dîndu-și importanță, împiedicînd catastrofele posibile. Îl mai ajută la aceasta și tînărul Bob, sportiv îndrăzneț și fără respectul protocolului, nepotul Amaliei Frunzetti, văduva vecină a prințului.

Bob n-are succes față de Sylvia, care iubește pe Jean-Andrei, e impertinent cu el, în singura vizită pe care-o face cu mătușa lui la Munteni, Amalia însăși e geloasă pe naiva adolescentă, tratată cam brutal. Ca s-o umilească și să-și apere „iubita“ jignită, flatînd-o și flatîndu-se, prințul îi convoacă pe toți la o masă, la conac, aducînd și pe Marioara, profesionista amorului de la oraș, împreună cu alte două femei de aceeași speță.

Ieșirea lui Bob și mai ales adevărurile pe care, la beție, Gărdescu i le aruncă în față (îl socotește doar prieten) sapă în sufletul lui Jean-Andrei galerii primejdioase, ce duc spre subconștientul pe care-l voia amorțit. Procesul se precipită, și prințul își dă seama de ratarea lui iremediabilă, de viața caricaturală pe care-o duce și — într-o succesiune retrospectivă de episoade trăite la Paris, prin care i se definește caracterul — e împins la sinucidere. Se aruncă în fața trenului care merge spre Paris, încheind o viață și un roman interesant.

Toate personagiile secundare din *Prințul* sunt prinse cu o mare siguranță, avînd un relief de viață deosebit ; mai abstract, mai hieratic, mai schematic în psihologia lui este tipul central, Jean-Andrei ; el se definește, indirect, prin reacțiunile celorlalți și mai ales prin acțiunea directă, persuasivă a lui Gărdescu.

Personagiul este, desigur, greu de realizat, trăind mai ales prin ambianță și schițîndu-se prin automatismul lui sufletesc.

Încercarea de a reabilita, fără încriminări și melodramă, un tip banalizat de prozatorii sămănătoriști, este totuși remarcabilă.

Romanul este scris uneori sobru, alteori cu o vioiciune cuceritoare și, în genere, cu o debușare și cu o tehnică a capitolelor și a episoadelor foarte susținută ; este, neîndoios, cartea cea mai bună, de pînă acum, a d-lui Tudor Teodorescu-Braniște.

1944

CICERONE THEODORESCU:

„CLEȘTAR“

(poeme) *

Astăzi, cînd poezia se grăbește a se confunda cu politica, începe să fie ciudat un ciclu de poeme care nu se anexează nici dreptei, nici stîngii. Și oricît ar aparține un poet unei estetice altădată vădit revoluționară, izolarea lui într-o substanță strict personală e considerată o atitudine perimată. Politica subminează literatura, fie sub pretextul moralismului rău înțeles, fie sub marea înșelătoare a sentimentelor colective. Despre o umanizare a lirismului, sub acțiunea politicii, nu poate fi vorba, fiindcă literatura a refuzat, totdeauna, să servească acele cauze care nu-i sunt intrinsece. Chiar dacă am admite că poezia contemporană s-a fixat într-un fel de alexandrinism, experimentînd subtilități formale excesive, chiar dacă am constata un fel de sterilizare a simțirii, explicația și remediul trebuiesc aflate într-o conștiință dincolo de preocuparea imediat politică. Un moment liric se epuizează, din lipsa unor mari personalități, nu din motive exterioare artei ; el poate fi regenerat prin apariția altora, nu prin oferte de teme, oricît de seducătoare ar părea unora. Critica însăși nu poate face altceva decît să constate încheierea unui ciclu și să presimtă nașterea altuia. Un critic care părăsește domeniul poeziei, legile ei intime, propagînd programe noi, se rătăcește el însuși și rătăcește și pe scriitori. Ce teme, ce idealuri a îmbiat literaților vremii un Maiorescu, care a avut

---

* Edit. F.R.C. II“.

marele noroc să fie primul interpret al lui Eminescu şi multă vreme poate unicul lui preţuitor? Maiorescu atît a ştiut: unde să caute esenţa poeziei şi cum s-o apere de ereziile care o minau. Acest ocol nu ni se pare deloc inutil, aci şi acum, fiindcă tot ce este necesar să ne-ntrebăm la un poet este dacă este sau nu drept ceea ce se recomandă. Un critic n-are dreptul să judece decît ce i se prezintă, lămurind personalitatea scriitorului, fără s-o deformeze, după un deziderat propriu sau după o nălucă. Cel dintîi lucru de precizat, cu ocazia volumului *Cleştar*, al d-lui Cicerone Theodorescu, este să vedem dacă avem în faţă un poet; şi răspunsul nostru este pozitiv. Că d. Theodorescu este sau nu tributar unor influenţe vii, din lirica noastră prezentă, că vor fi unele poeme care nu-l definesc şi care nu-i clarifică fizionomia este cu totul secundar. Critica poeziei nu este demonstraţie teoretică, sau este şi demonstraţie, obligatoriu e să fie, în acelaşi timp, şi intuiţie.

Titlul poemelor d-lui Cicerone Theodorescu nu este întîmplător; el afirmă o ţinută, un mod de expresie. Poezia sa are într-adevăr ceva din transparenţa şi răceala cristalului; este un fel de strădanie de a da simţirii o formă geometrică, o coeziune internă. Că o astfel de estetică are un început de tradiţie în lirica noastră modernă este adevărat; filiaţia ei din ceea ce s-a denumit ermetism nu poate fi negată. Fie că acest ermetism este mediat prin d. Barbu, fie că a fost ucenicit la nobila poezie a lui Mallarmé sau a lui Valéry, voinţa de a elimina discursivitatea, de a preciza conturul cuvîntului, de a pune piedici tehnice unei fluenţe care ar putea deveni facilitate, din apriga tendinţă de a condensa, se întîlneşte şi în poemele d-lui Cicerone Theodorescu. Ceea ce interesează nu este inchiziţia formală, ci jocul acelei transparenţe interioare ce se numeşte simţirea poetică. D. Theodorescu a izbutit s-o capteze în cristale veritabile, şlefuite ca nişte cuburi din care argintul viu al emoţiei nu s-a scurs. Cîtă pasiune închid următoarele strofe, în care melodia rugii este transpusă în imagine vizuală:

În nopţile cereşte înfrunzite,
În toamna acestor întristate ore,
Albastrul, printre stelele coalite,
Întinde pretutindeni crengi sonore.

Cu gîndul tău mi-mpodobesc aci
Mîhnit, singurătăţile-aurii
Sub luna care-şi cîntă neatins,
Pe ram albastru, cîntecul aprins.

Nu am prieten nici un om
Te-ascunzi, prietenia ta o caut.
Din crengile înaltului tău pom
Ajută-mă să tai un flaut.

(Rugă pentru cîntec întîrziat)

Sau această elegie, de un dramatism interior încordat, ca să nu ţipe strident, străbătută de fiorul şerpuit al inimii:

Nu mai ştii: să zîmbeşti,
Să iubeşti —
Zgîrii mereu pe oglinzi şi pe ceşti
Privindu-ţi chipul, bîndu-ţi otrava
Duhul strein fîlfîie-n grava
Linişte rele veşti.

Strig după tine, strigă ai tăi,
Şi nu te uiţi înapoi.
Inima mamei nu mai are bătăi.
Şi nu te uiţi înapoi.

Nu-ţi apleca din suflet grelele
Frunze metalice, stelele,-n ape
Necunoscute.
Vor rugini, vor rămîne pierdute!
Nu, — unde-ai intrat pe unde se vine?
Tu, — mîinile-ar şti, între ele luat,
Să întoarcă din drum crinul prea înclinat.
Dă-mi, mamă, drumul la tine.
Dar hotărîrea-ai sucit-o-mpotrivă
Rupînd-o, cheie — duşmănos încruntat —
În broasca uşii de la ieşire...
Şi-ai rămas înăuntru, pentru toţi, încuiat.

(Glas, din urmă, al mamei)

Am citat, înadins, două din poemele d-lui Cicerone Theodorescu, mai transparente în însăşi substanţa lor. Ar fi de reprodus atîtea încă din cele mai concentrate, de un fel de puritate valérystă a cuvîntului şi a conturului lăuntric. Ele mărturisesc minuţioasa cristalografie lirică, semn distinctiv al unei frumuseţi de gheaţă a muzei sale. Nu vom rezista ispitei de a reproduce cel puţin pe acelea care ni s-au părut turnate într-o sobrietate încremenită parcă :

Tu, vremii, clipele, ca să o prindă,
Săgeţi vibrînd în fugă orbitoare,
I le-ai întors, arzînd, ca o oglindă,
Un pumn de raze ce-ar lupta în soare.
Şi vremea fără arme te-a găsit.
În inimă, se prinse ea, săgeată
În semnul roşu, nencetat ochit,
Ţinută-n loc şi pururi încetată.

(Înscris pe lespede)

şi

Pe ţevile care fierbinţi au trimis
Alicele morţii, rugina mănîncă.
Alicele-n sufletu-mi singur ucis
Păstrează arsurile trecerii încă.

Tăind depărtările nenduplecată
Cu el tot aşteaptă să zbori, ca-n trecut,
De cînd te presimte, şi nu vii odată —
Tu zborul din pasărea care-a căzut...

(Mesaj)

în care sentimentul se purifică, se abstractizează, flacăra albă al cărui pîlpîit e rece şi totuşi arzător.

Dar se pare că tot poetul şi-a surprins mai bine pudoarea unei arte subtile, în catrenul final din *Corespondenţe*, care defineşte atît de pregnant lirica sa, de puritate îngheţată :

Bătîndu-ne obrajii cu viscolu-i sticlos
Lumina se topeşte pe noi ca o ninsoare ;
Grăbită-n coborîşu-i, se linişteşte jos,
Şi viscolele toate rămîn interioare.

1936

DEM. THEODORESCU:

„ROBUL“

(roman) *

A spune că cel mai bun post de observaţie socială este acela de gazetar, s-ar părea un adevăr atît de firesc, încît riscăm să începem cu o biată banalitate. Totuşi, nu subscriem în totul la acest adevăr, fiindcă un gazetar nu este mai niciodată un strict observator, un moralist al faunei politice. Cu cît ziaristul va fi mai temperamental, cu atît va fi şi un partizan mai aprig, fie al unor idei proprii, fie un pamfletar al poziţiilor şi persoanelor adverse. Dispoziţia polemică este cea mai puţin proprie observaţiei atente, nuanţate şi vederii detaşate a romancierului social. Mă întreb chiar dacă presa nu deformează profesional, văzînd în om numai animalul politic, rapace, egoist şi multiplicat în infinite exemplare. Cel mai mare observator al vieţii noastre politice este un literat, marele Caragiale. Satira politicianismului nu este mai puţin adîncă, în teatrul lui, iar tipurile, oricît de ridicule ar fi, sunt căptuşite cu umanitate. Caragiale este un observator al vieţii politice, dublat de un observator al omului. Romanele sociale ale lui Leon Daudet sunt caricaturi violente, interesante prin verva lor pamfletară, nu prin observaţii ; şi Daudet este gazetar prin excelenţă, avînd toate avantagiile unui contact zilnic cu viaţa socială. Dar un roman social presupune, pe lîngă o dinamică a forţelor, o frescă variată a personagiilor şi un adevăr care să depăşească documentul, să-l interpreteze, să-l pătrundă de umanitate eternă. Cît de puțin viabile sunt unele figuri din *Robul*, sub acest raport, ne-o va spune indicarea liniilor principale ale romanului. Atmosfera socială în care se mișcă eroii este și ea de un prea direct reportaj, ca, de pildă, în acele pagini de batjocorire a invalizilor de război, întîmplată sub o destul de recentă guvernare. Disocierea dintre cronică și ficțiune este cea mai grea operație artistică pe care un romancier social trebuie s-o facă. Dar se pare că accentul *Robului* nu cade pe frescă, ci pe psihologie și pe reliefarea de tipuri. Și aici contrastele sufletești sunt prea schematice, opozițiile interne, prea retorice. De unde vin toate aceste inconveniente? Desigur, din atitudinea de pamfletar a scriitorului, din comentariul său personal, din conștiința justițiară care-l însoțește. Oamenii sunt pretext de atitudini, viața însăși un motiv de virtuozități stilistice. Fapta e-nlocuită cu expresia pitorească, acidă mai adesea, gestul obiectiv cu reflecția scriitorului. Cîte formule strălucite, cîte poante inteligente nu-și dau întîlnire, ca să caracterizeze figura de arivist și fericită mediocritate a lui Obogea, patronul modestului și ratatului Nicolin, victimă a societății postbelice și negru obedient al fostului camarad de școală neterminată, ajuns tocmai ministru al instrucției publice ; totuși, Obogea nu e un om, ci o fantoșă, un prilej de satiră violentă, o schemă înecată în vorbe.

---

* Edit. „Universală“-Alcalay.

Obogea este, în mod paradoxal, un fel de simbol fără conținut individual, în planul ficțiunii epice. Același lucru s-ar putea spune și despre soția lui, Elvira, femeie de joasă extracție, trăind într-o cruntă singurătate morală, în mediul nou în care e silită să evolueze, uitată de un bărbat cu apetituri sexuale centrifuge și lunecînd firesc pe panta adulterului, mai întîi cu Nicolin (atît de puțin justificată!), apoi cu junele șef de cabinet al lui Obogea ; și tot atît de convenționale ficțiuni sunt și dactilografa Fifi, amanta ministrului său Mangule, profesor și amicul lui Nicolin. Absenta senzație de concret, însăși rațiunea de a fi a romanului social și psihologic, face dintr-o viziune ce-ar părea realistă o fantasmagorie, un joc al spiritului, al vervei pamfletare a scriitorului. Dacă n-ar fi resursele stilistice care să susție romanul (adesea tonul devine laborios de bombastic !) cea mai onestă banalitate ne-ar copleși.

Sunt totuși, în romanul d-lui Dem. Theodorescu, două portrete morale de o acuitate și de un interes de prim-plan: al lui Nicolin și al prostituatei Margot, umanizată, după cincisprezece ani de automatism sexual, în preajma acestui trist dezadaptat. Instinctiva lor înțelegere, discreta lor tragedie, de un mut paralelism, dar întîlnindu-se într-un punct, în absolutul destinului, asociația lor predestinată de paria ai societății este și adevărata semnificație a romanului. Sunt mai puțin fericite, mai nemotivate lăuntric paginile de iubire romanțioasă, alternate cu o ură tot atît de melodramică, între Elvira și Nicolin ; sunt prea evidente efecte „literare“ în potrivirea unor coincidențe între ei, ca să cuprindă și un adevăr uman. Abstracție făcînd de această inutilă complicație a existenței lui Nicolin, drama lui și a bietei Margot e de o sugestivă forță simbolică.

Aproape neștiutul sprijin moral pe care și-l dau unul altuia, fără explicații, fără situații solemne sau vorbe de prisos, acești doi „robi“ — unul al inteligenții și celălalt al sexului — este de o mare, simplă rezonanță tragică. Intuiția acestui prea abundent pamflet romanțat, aci ni se pare a fi de un adevăr uman surprinzător.

1937

A. TOMA:
„POEZII"

Numele d-lui Toma aparține literaturii, prin cîteva excelente traduceri, între care versiunea unui prețios *Tartuffe*. Scriitorul are însă, în urma sa, o bogată activitate poetică risipită în spațiul poate a două decenii. Dacă aceste manifestări n-au însemnat, fragmentar, popasuri de artă în evoluția poeziei noastre, e că opera d-lui Toma reprezintă numai un breviar de influențe ale epocei antebelice. Poezia sa e construită prin reflexie și sub obsesia variatelor modele ; d. Toma a asimilat docil sensibilități și procedee, între Eminescu și Cerna, ca puncte cardinale, între Vlahuță și Coșbuc, ca oglindă fidelă a unei perioade întinse de asidue repercusiuni literare ; în amănunt urmărite, razele de sugestie vin și din alte surse de receptare spre lentila poetului. Iată, începînd cronologic, armonia interioară și expresia eminesciană :

Și de-atîta-nduioșare
Gene umede-și îngînă,
Să-i răsară luminoasa
Gîndurilor lui stăpînă.

(Desăvîrșirea)

Ritmul baladei coșbuciane, cu tăietura particulară a versului, răsare cunoscut în cale :

...E sînge !... — și din zări de amurg
Tot rîuri roșii ard și curg

Asupra-i... Ochii crunți s-aprind ;
Se-năbușă, s-ar vrea răcnind —
Și Ben-Omar — un leș la chip —
S-a prăbușit grămadă jos
Cu purpură-n nisip !

(Apusuri roșii)

Desprindem încă peisagii socializate, prin preocupări umanitare împrumutate de la O. Goga :

O mamă lîngă pruncă tînjitoare
A-ntors doi lîncezi ochi, cu-amărăciune,
Ca două plîngeri înspre Soare-apune.
Te du, sol sfînt ! Să spui că lumea moare
In lupta pentru dragoste și pîine —
Și adu sfat cu zorii tăi de mîine !

(Vecernie)

Erotica d-lui Toma, cînd scapă de cătușele modelului eminescian, se împărtășește din frenezia retorică și din lumina optimismului poemelor de dragoste ale lui Cerna :

Tu nu simți azi cum mîna-nfricoșată
A nevăzutelor puteri străine
Îndrumă tainic umbra-ți înspre mine —
Stinghera umbră ce prin nopți te cată...
Dar cînd în vis tresari înfiorată
Tu poate bănui că se țes destine,
O șoaptă-n tremur poate-ți spune : Iată !

cu retoricele invocații adresate iubitei :

Tu, din întîia clipă mie dată —
Tot mai a mea cu clipa care vine !

(Tu, ce vei fi iubirea mea)

Înseși retrospectivele tablouri ale lumii elenice, elegant pictate, dacă nu atestă o directă înrîurire, sunt fugare epiloguri la evocările păgîne ale seninului Duiliu Zamfirescu :

Venere goale danțînd —
Cor de aprinse fecioare, —

Doar o ghirlandă de maci
Drept cingătoare...
Tînăr şi zvelt ca un zeu,
Falnic, în frunte de stol
Nu joacă, lira bătînd,
Sofocles gol ?
(Panathenee)

Reflexii morale versificate sau înserate în pastel, idei etice traduse în simboluri descriptive, îndemnuri retorice de optimism raţional, sentimental umanitarism expus în tablouri duioase sau timide revolte, note ce revin des în versurile d-lui Toma, îi stabilesc filiaţia în ordinul poeziei didactice a lui Vlahuţă (*Chemarea, Mama, Fiul, Deznădejde, Îndoieli, Spre absolut, Zeului necunoscut, Cosmogonie, Secerişuri sfinte* etc.).

Cu înclinaţii spre raţionament şi discursivitate, cu simboluri şi idei anemiate de o sensibilitate ce nu izbucneşte instinctiv din matca inspiraţiei, cu putere de asimilare intelectuală de procedee şi atitudini, cu construcţie savant distribuită, după norme de retorică arhitectură, cu un virtuos meşteşug formal şi o limbă distinsă, d. Toma desfăşură multă sîrguinţă în dramatizarea exterioară a temelor filozofice, cu patetice şi ingenioase situaţii declamatoare, în jurul locurilor comune ale cugetării. Prin alegorii raţional dezvoltate, retorice şi simetrice în compoziţie, poetul celebrează, în lipsa unei sensibilităţi originale, taina cuceritoare a femeii ; după ce ne-a zugrăvit tabloul izgonirii din rai, împletit în reflexiuni, dintr-o premisă concret urmărită, conchide :

...De-atunci îi rătăceşte Femeii în privire
O taină ce-nfioară adînc şi peste Fire :
Un foc fugar, o zare de-aiurea-n ea străluce,
Răsfrîngeri din Edenuri, spre care ne va duce !
(Raiuri pierdute)

sau ne zugrăveşte alegoria biblică poetizată a naşterii Evei din proiectarea propriului vis al lui Adam şi din armonizarea elementelor cele mai alese ale naturii, în aceea care devine astfel prototipul femeii :

El, cîntul cald al vieţii, se pleacă să-l asculte,
Şi-i pare că răsuflul din gura lor se cere
Să-şi bea, setos unite, putere din putere —
Şi-atunci, întîia oară, luci prin mesfîrşire
Topirea luminoasă : sărutul de iubire !
Şi-ntîia oară, Visul, sub fulgerarea-aceea
Ochi mari cereşti deschise — şi deveni Femeia !

maşinării poetice artificiale şi pur descriptive, din care deducem definitiv natura raţională, antilirică şi discursivă a temperamentului său.

Un accent mai personal caută d. Toma în elegia uşor sentimentală, pătată cu umbre de reflexivitate, şi cu o nelinişte romantică în căutarea unui ideal vieţii ; astfel, în bogata poemă *Memento vivere*, în care contopeşte luminişul poeziei coşbuciane şi retorica eroticei lui Cerna, cu placida filozofare proprie :

„— Cumintele meu cărturar,
Sărută mai mult
Citeşte mai rar...“
Uimiri şi beţii dureroase
Din tainiţi de suflet tresar —
Las tîmpla-mi spre a ta să se culce,
De-i pomul ştiinţei amar,
Al vieţii — e dulce...

Pe linia aceasta amintim încă : *O, vis, Copil ce te-am ucis, Cuib pustiu.*

Dacă poezia d-lui Toma este o antologie de sensibilităţi şi procedee de expresie, acest intelectual a frămîntat însă o virtuozitate metrică şi o limbă literară de roadele cărora s-a folosit în admirabilele lui traduceri.

1926

D. TOMESCU:

„ATITUDINI POLITICE ŞI LITERARE" *

Bine a procedat d. D. Tomescu de a strîns, în acelaşi volum, o serie de articole politice, urmate de cîteva polemici literare, fiindcă temperamentul său se cuprinde în formula lui Maurras: „politique d'abord". Publicist de formaţie strict sămănătoristă, fost membru militant al partidului naţionalist-democrat, după război al celui naţional-liberal, conducător efectiv al revistei *Ramuri,* d. Tomescu n-a disociat niciodată literatura de politică şi critica de fanatism dogmatic.

Dintre criticii formaţi în jurul d-lui Iorga, a rămas singur credincios maestrului, chiar cînd şi-au despărţit drumurile politice; mai mult încă, în timp ce animatorul sămănătorismului a ieşit normal şi definitiv din circulaţia contemporană, d. Tomescu trăieşte cu iluzia „actualităţii sămănătorismului", îl vede crescînd şi neagă orice valoare scriitorilor modernişti, cu violenţă polemică, dar nu mai puţină incomprehensiune.

Trei părţi din „atitudinile" sale se ocupă cu fapte şi comentarii, cu oameni şi idei politice. În primul ciclu, d. Tomescu reproduce cîteva articole „din epoca neutralităţii". Însufleţit de idealul naţionalist al vremii şi cu deosebire al d-lui Iorga, preconizează întregirea noastră etnică, cu o ideologie sentimentală, în care regăsim toate temele sămănătorismului. Astfel, d. Tomescu propagă un război sacru pentru eliberarea Ardealului, căci: „De-ar fi să cadă România de o mie de ori învinsă în lupta ei pentru Ardeal, şi totuşi, ea va fi de o mie de ori mai mare decît România care ar primi să-şi alipească un Ardeal căzut din mîinile meştere ale diplomaţiei" (pag. 26).

Partizan al intervenţiei armate, naţionalismul său e dominat de iluzia supremaţiei morale a Ardealului asupra vechiului regat, romantism se pare lichidat astăzi, cînd oamenii politici „noi" s-au adaptat atît de bine la „ciocoismul politic", pe care sămănătoriştii îl detestau înainte de alipirea provinciilor subjugate: „Avînd Ardealul cu noi, vom vedea mai repede şi mai sigur cîte lucruri bune şi cîte lucruri rele se găsesc înlăuntrul României şi, în primul rînd, ne vom izbi de vechea imoralitate a partidelor noastre politice, care au putut să stăpînească o Românie, dar nu vor putea să stăpînească şi un Ardeal" (pag. 22).

Iar ca retorica sămănătoristă să fie completă, d. Tomescu nu uită un alt deziderat politic al iorghismului: „Cei care au ştiut să lupte veacuri de-a rîndul cu stăpînirea maghiară, aceia vor şti să lupte şi aici cu ciocoismul politic al clasei noastre dominante, sporind puterea de rezistenţă a democraţiei româneşti" (pag. 21) — democraţie ce îndată se vede a fi „o largă democraţie ţărănească" (p. 22).

Cu aceeaşi fermitate de ton, cu răsturnări logice de argumente adverse, cu fanatism nealterat, d. Tomescu atacă inerţia „factorilor răspunzători", combate *Politica d-lui Marghiloman,* susţinută şi de d. I. A. Bassarabescu, căruia îi răspunde energic şi cu obsesia nobilă a Ardealului şi dojeneşte espectativa prelungită a vechiului regat, cu prilejul apariţiei *Cîntecelor fără ţară* ale d-lui Goga.

Pe ideologia colectivă a curentului, cu îndemnuri didactice uneori, dar cu luciditate, fără culoarea şi imaginaţia incandescentă a d-lui Iorga, cu siguranţă de expresie şi convingere, aceste articole sunt documente preţioase din faza sensibilităţii culturale şi naţionale a pragmatismului sămănătorist.

Într-un articol mai lung, datat 6 mai 1916 şi intitulat *Partidul naţionalist-democrat,* d. Tomescu supune unei critice realiste evoluţia iorghismului, pe atunci secundat de d. A. C. Cuza, transformat din mişcare culturală în partid politic, în 1906. Cît timp naționalismul d-lui Iorga nu era încadrat în forma unui partid, apărea ca un curent revoluționar cu perspective uimitoare ; elogiul d-lui Tomescu învăluie necondiționat personalitatea animatorului : „Partidele noastre, cu toată organizația sigură pe care se răzimau și cu toate privilegiile acumulate, tremurau, simțind cum sub picioarele lor se pregătește o erupție menită să arunce la suprafață un nou zăcămînt de energie politică" (pag. 55).

---

* Craiova, Editura „Scrisul românesc".

Energumen fanatic al naționalismului, d. Tomescu vede în iorghism „o nouă religie", iar în aderenții lui „niște fascinați pe cari i-ai fi putut duce și la moarte pentru credința care-i domina".

Transformată în partid cu statute și program practic, mișcarea revoluționară se cumințește, d. Iorga „a ajuns să se teamă singur" de ea, iar noua organizație politică „s-a ales cu o mînă de mediocrități care au banalizat o mare idee politică".

Profetic, d. Tomescu prevede : „Eu văd vremea cînd programul nostru va ajunge o venerabilă vechitură politică, iar noi nu vom fi decît niște simpatici ratați ai vieții politice, izolați prin sterilitatea idealismului nostru" (pag. 62).

În urma acestei dezamăgiri virile, critica înverșunată a iorghismului îl duce pe d. Tomescu spre un realism politic, absent în propria sa organizație, și-l înregimentează în partidul național-liberal. Prin logica strînsă a argumentării, prin luciditatea critică, acest luptător pare mai mult format la scrisul d-lui A. C. Cuza, pe atunci al doilea șef al său, decît la vehemența sentimentală și imaginativă a d-lui Iorga ; pe datele simțirii animatorului, formulează ferm un crez înșelat. Al doilea ciclu de articole, de „după război", accentuează tonul de critică politică, de data aceasta pe principiile liberalismului burghez și individualist ; d. Tomescu risipește norii popularității generalului Averescu, își amendează entuziasmul pentru forța moralizatoare a Ardealului cucerit, combate etatismul nostru exagerat, discută argumentele pacifiste din cartea *În slujba păcii* a d-lui Brătescu-Voinești, laudă organizația partidului liberal și „Cercul de studii" politice alăturat lui, uitînd desigur de orice „ciocoism politic", de „imoralitatea partidelor", într-un partid în care-și găsește satisfăcut simțul realist pe care îl pretindea, în 1916, partidului naționalist-democrat.

Mîhnit de „mîna de mediocrități" prăsită în jurul d-lui Iorga, d. Tomescu, fără a renega figura maestrului, pe care îl evocă acum numai în cadrul propice al „cursurilor de vară" ținute la Văleni, va face elogiul generației de realizări politice de la 1848, al diplomației patriotice și taciturne a lui Ion C. Brătianu și a cîtorva alți fruntași liberali ; revoluționarul dezamăgit al partidului naționalist-democrat pretinde acum nu numai entuziasm de fanatic, în jurul unei religii naționaliste, dar și valoare creatoare tinerilor care vor să se afirme pe „superstiția" vîrstei, în viața politică — cu aceeași fermitate ca și în prima sa fază. Drama de adaptare politică a d-lui Tomescu sfîrșește aci ; ar fi interesant să știm ce crede astăzi despre aureola de „tehnician" a maestrului său, ajuns în culmea ascensiunii publice !

Venim acum la dogmatismul critic și la fanatismul polemic al d-lui Tomescu, sămănătorist intransigent, opac la orice inovație literară, în afara curentului în care s-a format și a militat.

Într-un articol din 30 mai 1918, *Diletentism și intelectualism*, regăsim întreg pragmatismul său, care refuză cultura sub aspectul ei ideal și dezinteresat, subordonînd-o țelurilor politice, cerînd „să facem din idei sprijin pentru muncă și disciplină pentru viață" (pag. 76).

Cultura și literatura noastră tîrîtă spre un pragmatism abuziv de sămănătorism i se pare d-lui Tomescu viciată de intelectualism și speculație. Pe acest postulat fals, e firesc să ajungă la o incomprehensiune totală și violentă față de literatura nouă, combătută retoric și intransigent și nevăzînd în ea decît : „incoerență, capriciu, spasm și monstruozitate, pentru ca la urmă să nu fie nimic" (pag. 204) — acolo unde noi vedem originalitate și descătușare individualistă a esteticului de contingențe pragmatice.

Astfel pusă problema, discuția devine iluzorie cu un adversar închis la orice evoluție literară dincolo de sămănătorism. D. Tomescu, după ce definește tradiționalismul dialectic și neprecis, retoric și fixat în trecut, adică în ruralism, neagă, deşi convertit la liberalism politic, deci la democraţie urbană şi capitalistă, existenţa unei vieţi orăşeneşti române, găsind specificul ei numai în mahala şi în literatura d-lui C. Ardeleanu. În procesul de urbanizare al romanului nostru, d. Tomescu citează numai pe d. Corneliu Moldovanu, cu *Purgatoriul,* şi pe d. Dem. Theodorescu, fără a se-mpiedica şi de numele d-nei Papadat-Bengescu.

Cu această metodă de opoziţie statistică n-am ajunge însă la nici un rezultat. Rezistenţa sa e mai organică, e în însăşi sensibilitatea sa incapabilă să recepteze valori noi de artă, deoarece preconceput afirmă că literatura cîtorva scriitori de notorie calitate, ca d-nii Aderca, Vinea, Barbu şi Baltazar, n-ar fi decît nişte „glume literare".

Dogmatismul sămănătorist al d-lui Tomescu se satisface uşor în iluzia „actualităţii" curentului în care s-a format ; dacă gustul său artistic e desfătat numai de poezia d-lor Voiculescu, Crainic, Ciurezu etc. şi de proza d-lui Lascarov-Moldovanu, ne izbim desigur de o preferinţă care îl defineşte. E drept că în proză e mai conciliant, acceptînd şi pe d-nii Rebreanu, Bucuţa, Gib. Mihăescu, d-ra Stahl şi Cezar Petrescu, iar în poezie şi pe d. Arghezi, ca o excepţie lăudabilă, cu atît mai mult cu cît d. Iorga, pontiful sămănătorist, a repudiat pe *Ion* şi a blamat *Cuvinte potrivite.*

Retras pe momentul glorios şi trecut în istorie al sămănătorismului, d. Iorga fulgeră, din cînd în cînd, indignări incomprehensive de Jupiter într-un Olimp pustiu ; dogmatic şi sistematizat, fanatismul de discipol al d-lui Tomescu perseverează într-o epocă care l-a depăşit complet şi refuză să accepte global o literatură pe care n-o înţelege. D. Tomescu, în critica adusă modernismului, îşi concentrează retorica şi violenţa stilistică în contra d-lui E. Lovinescu şi a *Istoriei literaturii române contemporane ;* e o stîncă de care-şi sparge sensibilitatea îngustă, şi nu noi vom apăra aci importanţa critică şi serviciile aduse literaturii moderne de cel maltratat cu o îndărătnicie care se anulează prin propria ei forţă negativă.

E concludentă această definiţie a modernismului, dată de d. Tomescu, spre a ne convinge de limitele sale de înţelegere critică : „Ei (moderniştii) colecţionează cuvinte rare, forme neobişnuite, procedee epatante, dar fără să le poată da un conţinut, un sens, o viaţă interioară. Avînd deci un stil, ei n-au ce să îmbrace cu el, şi, avînd o tehnică, ei n-au ce să organizeze cu ea. În scrisul lor, fondul e totdeauna o umbră care fuge, se şterge, se derobează, pentru a nu rămîne decît inteligenţa silită să opereze în vid" (pag. 264).

A afirma existenţa unei tehnice, a unui stil, fără conţinut, e o pură *contradictio in adiecto,* cînd un principiu elementar spune că orice act estetic include un act psihologic. D. Tomescu se combate cu propriile-i arme, ruginite şi retorice !

De aceea e inutil să-l mai urmărim în pedantele sale sfaturi, în care îndeamnă pe scriitori la lectură, citînd pe Valéry, Baudelaire, Edgar Poe şi Baldensperger, pe Delaisi şi André Gide, pe Keyserling şi d. N. Herescu, pe Moréas şi d. Crainic, pe Proust şi d. Lascarov-Moldovanu, pe Dostoievschi şi *Floarea darurilor* — într-o dialectică în vînt, care-l situează penibil în bombasticismul dezorientat şi livresc al d-lui D. Caracostea.

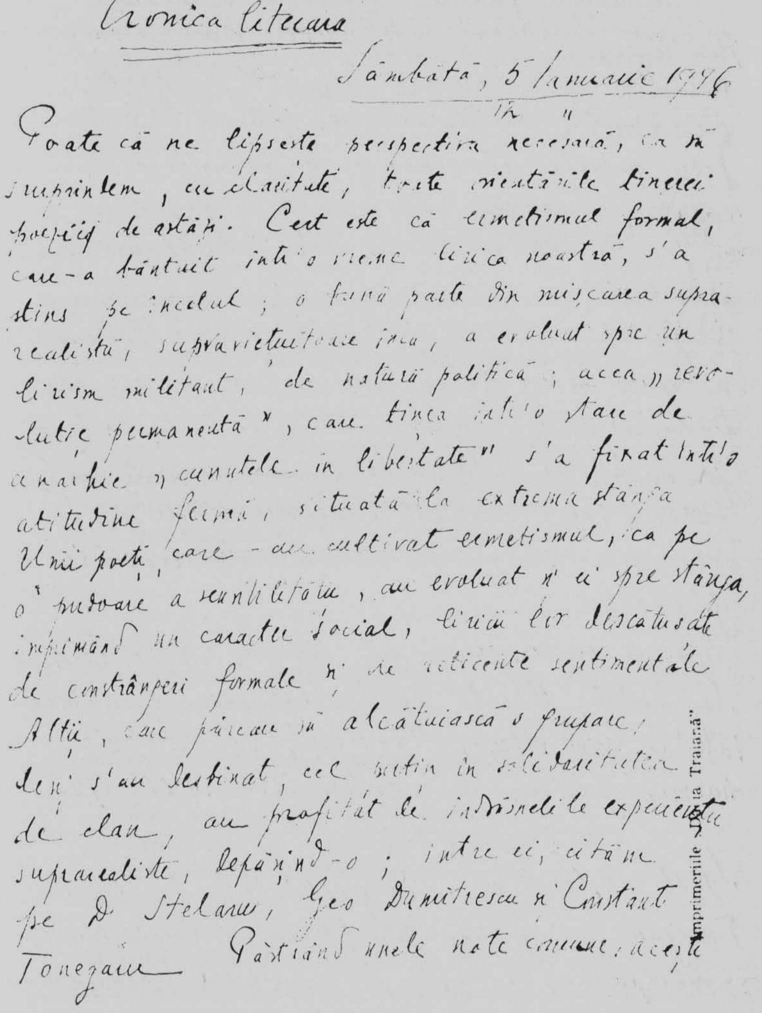
D. Tomescu poate înţelege onest regionalismul literar evoluat din sămănătorism, în scrisul autohton, iar dintre streini pe Henry Bordeaux şi pe Reymont. Dogmatismul său fanatic, ferm şi fără concesiuni îl frămîntă într-o inutilă polemică, violentă, incomprehensivă şi retorică, la căpătîiul unui mort sacru. Cu permisiunea sa, ne luăm noi greaua răspundere să înţelegem şi să explicăm valorile contemporane, peste sămănătorism ; iar cînd va apărea un mare scriitor regionalist, ceea ce e posibil, vom fi cei dintîi să-l recunoaştem, fără repulsii doctrinare şi neînţelegere principială.

1932

[LIRICA LUI CONSTANT TONEGARU]

Poate că ne lipsește perspectiva necesară, ca să surprindem, cu claritate, toate orientările tinerei poezii de astăzi. Cert este că ermetismul formal, care-a bîntuit într-o vreme lirica noastră, s-a stins pe încetul; o bună parte din mișcarea suprarealistă supraviețuitoare încă, a evoluat spre un lirism militant, de natură politică: acea „revoluție permanentă" care ținea într-o stare de anarhie „cuvintele în libertate" s-a fixat într-o atitudine fermă, situată la extrema stîngă. Unii poeți care au cultivat ermetismul, ca pe o pudoare a sensibilității, au evoluat și ei spre stînga, imprimînd un caracter social liricii lor, descătușate de constrîngeri formale și de reticențe sentimentale. Alții, care păreau să alcătuiască o grupare, deși s-au dezbinat, cel puțin în solidaritatea de clan, au profitat de îndrăznelile experienței suprarealiste, depășind-o; între ei, cităm pe d-nii Stelaru, Geo Dumitrescu și Constant Tonegaru. Păstrînd unele note comune, acești trei lirici ai generației tinere tind să creeze, pe cont propriu, un mic univers poetic. Prezidați de atmosfera stranie a lui Poe și de Arthur Rimbaud, oscilează între febra halucinantă, între aventura planetară și un funambulesc cosmic, amestecînd grandiosul și grotescul cu un fel de dexteritate cînd seducătoare, cînd derutantă.

Cufundat în boemă și vagabondaj, d. Stelaru a ajuns la un dialog liric cu sine însuși, Geo Dumitrescu se complace



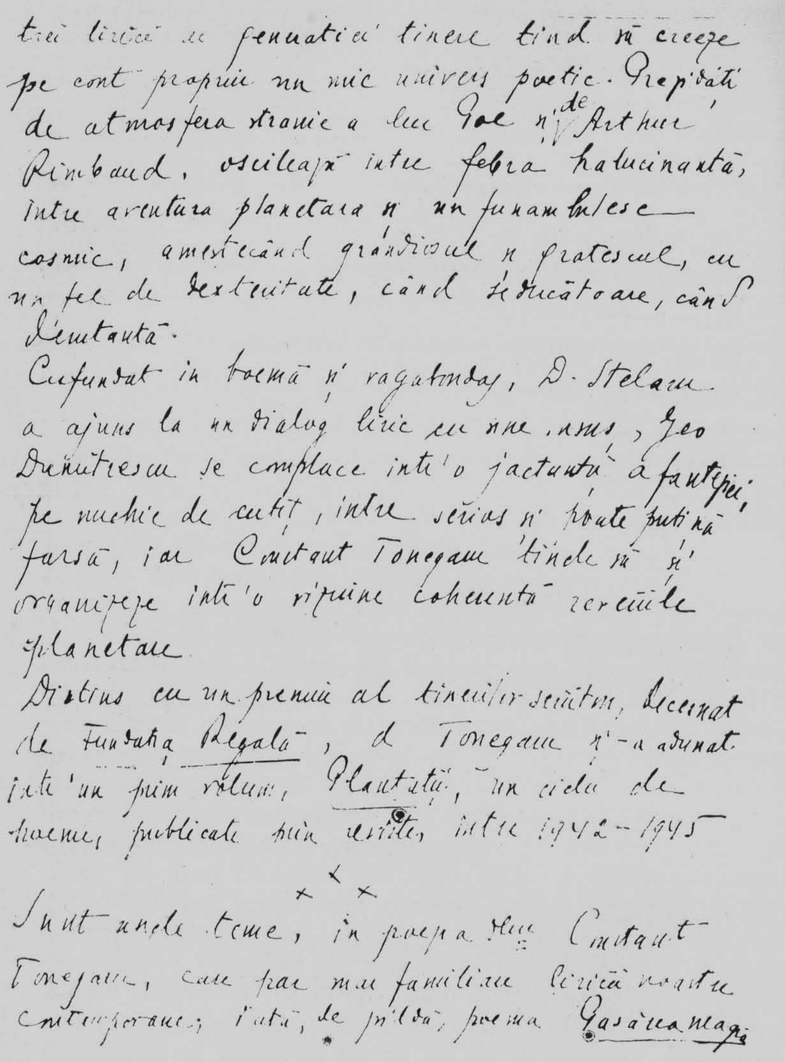
Cronica literara

Sâmbătă, 5 Ianuarie 1946

Poate că ne lipseşte perspectiva necesară, ca să
surprindem, cu claritate, toate orientările tinerei
poezii de astăzi. Cert este că ermetismul formal,
care-a bântuit într'o vreme lirica noastră, s'a
stins pe încetul; o bună parte din mişcarea supra-
realistă, supravieţuitoare încă, a evoluat spre un
lirism militant, de natură politică; acea „revo-
luţie permanentă", care ţinea într'o stare de
anarhie „cuvintele în libertate" s'a fixat într'o
atitudine fermă, situată la extrema stângă.
Unii poeţi, care au cultivat ermetismul, ca pe
o pudoare a sensibilităţii, au evoluat şi ei spre stânga,
imprimând un caracter social, liricii lor descătuşate
de constrângeri formale şi de reticenţe sentimentale.
Alţii, care păreau să alcătuiască o grupare,
deşi s'au desbinat, cel puţin în solidaritatea
de clan, au profitat de îndrăznelile experienţei
suprarealiste, depăşind-o; între ei, cităm
pe D. Stelaru, Geo Dumitrescu şi Constant
Tonegaru. Păstrând unele note comune, aceşti

Imprimeriile „Dacia Traiană"

Manuscrisul autograf al articolului *[Lirica lui Constant Tonegaru]* (p. 1)



trei lirici ai generației tinere tind să creeze
pe cont propriu un mic univers poetic. Trepidați
de atmosfera stranie a lui Poe și de Arthur
Rimbaud, oscilează între febra halucinantă,
între aventura planetară și un funambulesc
cosmic, amestecând grandiosul și grotescul, cu
un fel de dexteritate, când seducătoare, când
dementă.
Cufundat în boemă și vagabondaj, D. Stelaru
a ajuns la un dialog liric cu sine însuși, Geo
Dumitrescu se complace într'o jactanță a fanteziei,
pe muchie de cuțit, între serios și poate puțină
farsă, iar Constant Tonegaru tinde să și
organizeze într'o viziune coerentă reveriile
planetare.
Distins cu un premiu al tinerilor scriitori, decernat
de Fundația Regală, d. Tonegaru și-a adunat
într'un prim volum, Plantații, un ciclu de
poeme, publicate prin reviste, între 1942-1945

x x x

Sunt unele teme, în poezia d-lui Constant
Tonegaru, care par mai familiare liricii noastre
contemporane; iată, de pildă, poema Pasărea neagră

Manuscrisul autograf al articolului
[Lirica lui Constant Tonegaru] (p. 2)

într-o jactanță a fanteziei pe muchie de cuțit, între serios și poate puțină farsă, iar Constant Tonegaru tinde să-și organizeze într-o viziune coherentă reveriile planetare.

Distins cu un premiu al tinerilor scriitori, decernat de „Fundația regală“, d. Tonegaru și-a adunat într-un prim volum, *Plantații*, un ciclu de poeme publicate prin reviste, între 1942—1945.

Sunt unele teme, în poezia d-lui Constant Tonegaru, care par mai familiare liricii noastre contemporane ; iată, de pildă, poema *Pasărea neagră*, pe care am putea-o socoti în prelungirea unei viziuni bacoviene ; și, totuși, cîtă distanță de la Bacovia la d. Tonegaru ! Într-o atmosferă de un poesc grotesc, ne evocă imaginea bîlciului, într-o nouă notație :

Nu știu cum dracu făcuse domnul cu gambetă,
avea în baracă o cușcă cu tigri lihniți
ronțăind printre gratii oase de vacă
și-n fund mai era un loc cu galben drapat,
unde corbul celebru, nemișcat, croncănea :
— Nevermore !
Pe pînză era zugrăvit undeva Edgar Poe.
O lichea îți vorbea despre el :
— Edgar Poe ?... bețiv american,
născut în cutare și mort în spital,
a fost poate și gangster,
dar precis, a redactat „Graham's Magazine“.
Duminica oamenii sunt deștepți,
se plimbă pe bulevarde, merg la cinematograf,
cîte unii la bîlci vin să vadă tigri de Bengal
născuți captivi la Huși sau Focșani,
și corbul din poema de peste ocean.
Odată un nebun, fugit din spital
în haină pestriță și coif de ziar,
a vrut corbul să-l fure.

A fost bătaie, comisar și scandal
și tot mereu la intrare te invită un olog,
corbul fiind împăiat, domnul cu gambetă era ventriloc.

Viziunea e dominată de un sarcasm care devine nota dominantă a liricii d-lui Tonegaru ; o temă din aceeaşi prelungire bacoviană se desfăşoară în *Grădina publică*, dar o notaţie nouă, grotescă, din care nu lipseşte şi o graţie proaspătă, ne întîmpină, cu un efect personal :

Anii trec ca filele dintr-un album de ilustraţii,
fiecare ilustraţie era neapărat un episod :
un trifoi cu patru foi, o jartieră, un fluture presat ;
o panglică reprezenta pe altul, dar avea nod.

Femeile de pe stradă ajung la mine cu parfumul ;
vîntul de primăvară îmi aminteşte de întîia femeie,
cum venea şi se împrăştia ca un evantai —
aveam douăzeci de ani şi despre dragoste nici o idee,

Ignoram pe Iulius Cesar, dar mă interesa un erou mai recent ;
schimbam juxtele pe un lexicon medical,
să cunosc date despre pensionarul afon cu decoraţii,
şi am aflat — se chema „impetigo" ciuperca de pe chelia
domnului general.

Normalistele se plimbau ca potîrnichele în şorţuri cu picăţele ;
scoţînd melancolic batiste cu monogram roşu din buzunar,
discutau pe alei despre moartea lui Rudolf Valentino,
potrivind sandalele pe frunzele uscate de arţar.

Cîntecul nr. 4 era chiar romantic ;
— Doamne, să fii tînăr cu douăzeci de ani trebuie să minţi...
— Îţi aminteşti de candelabrul acetilenic din prefectură ?
şi omul sandwich găsea momentul să facă reclamă pentru
pasta de dinţi.

Şcoala normală e acum uzină de nasturi ;
totuşi, după cină am fost să caut negativul pozei din parc —
Sugeam atunci bomboane cu miez elastic
şi capelmaistru din pavilion se îndoia ca un arc.

La Bacovia, aspectul de bîlci şi de parc provincial corespunde unei dezagregări personale ; d. Tonegaru e vădit că nu se complace în asemenea privelişti ; ele îl întristează

şi le surprinde decrepitudinea, amestecînd şi unele acorduri nostalgice, după tinereţea pe care şi-o plimba printre viziunile groteşti ale cotidianului. Expresia stărilor sale e tot atît de nouă, de personală şi presimte intenţia de evadare ; în ficţiuni planetare, de filiaţie rimbaldiană, mediul citadin cotidian, cu monotonia lui copleşitoare, îl face să se viseze în alte timpuri şi locuri. Poemul *Ploaia* este unul din cele mai frumoase, în acest sens, şi merită să fie citat în întregime :

De cînd ploua, frunzele se lipiseră de asfalt ca într-un album :
pasagerii în tramvai făceau cursa completă şi stam să ascult
cum pe geamul cu reclamă pentru vaselina antisolară
din stînga, ploaia se cernea tangenţial în ritm foarte ocult.
Cetind ziarul la ora aceasta tardivă de seară pluvială,
am aflat despre bătălia din Ucraina, ce cuprindea stepa,
şi m-am văzut ieşind din neguri urmărit de haite de lupi,
reamintindu-mi cum, pe vremuri, am fost hatmanul Mazeppa.
Norii vineţi se descompuneau în fulgi mari cît nişte mănuşi,
încremenind degetele moi pe pustietatea orbitoare de coton
cu gest standard de blazare, fără să întîlnească la salutul propus
pinguinii unei latitudini de circumstanţă, decupaţi din carton.
Lucrurile despre care vorbesc se petreceau aievea
pe la o mie şase sute şi ceva ;
pe atunci eram nihilist şi complotam să răstorn pe ţar,
dar gerul pătrunzîndu-mă mai adînc decît lama unei săbii arabe
abandonam gîndurile subversive să conspir în samovar.
În privirea mea timpul încetase să mai treacă,
iar de departe lupii se mai auzeau încă urlînd pe stepa Nogai —
pe urmă iată claxoane, Doamne, cîte claxoane ;
fireşte, se întîmplase un accident banal de tramvai.
O pasageră cu ochii verzi discuta în vagon cu bunăvoinţă ;
— Omul vorbeşte singur cînd ajunge cărunt...
— Da, am fost hatmanul Mazeppa ; acum sunt funcţionar cumsecade,
şi pe geamul cu reclamă cerul plîngea pentru mine, mărunt.

Acest divorţ dintre fantezia grandioasă a poetului şi monotonia vieţii cotidiene este accentul personal al liricii d-lui Tonegaru ; o stare obsedantă, care-l face să rătăcească, cu o halucinaţie lucidă, între cele patru puncte cardinale, sub clime toride sau glaciale, în viziuni fictive, dar puternice ; într-un dezacord permanent cu sine însuşi, acest citadin, plictisit de mecanica vieţii trăite, e salvat de feeria interastrală a vieţii visate. Torsiune a eului, care-l predispune să jongleze cu propriul spleen, să se dea-n vînt în aventuri planetare şi din starea de boemă să evadeze pe înaltele portative ale fanteziei, într-un univers grandios, în care se joacă cu imaginile cele mai surprinzătoare. Un debut strălucit şi, în acelaşi timp, o afirmare puternică a unui foarte dotat poet.

Inedit

G. TOPÎRCEANU:

„SCRISORI FĂRĂ ADRESĂ"

(Proză umoristică şi pesimistă) *

Că d. Topîrceanu e un umorist e tot atît de adevărat ca şi cum am spune că broasca e un batracian. Controversa începe o dată cu încercarea de a determina calitatea literară a umorului său. Un publicist entuziast şi prea amabil nu s-a ruşinat să compare subtilitatea parodiilor şi baladelor mai mult vesele decît triste ale democratului poet ieşean cu tehnica artistică a lui Baudelaire şi Paul Valéry ; ceea ce, în orice caz, constituie dacă nu o enormitate de gust şi judecată critică, cel puţin un exces de solidaritate de grup şi o supralicitare a valorii de cenaclu.

Nu contestăm d-lui Topîrceanu o reală vervă umoristică şi o apreciabilă dexteritate imagistă, prezente în versurile sale adoptate cu atît entuziasm şi recitate în şezători literare provinciale, în adunări de absolvenţi ai Academiei de artă dramatică şi dicţiune, în cercuri familiare cu dudui cultivate în tramvai, între două curse de birou sau de magazin situat în centru. D. Topîrceanu e ceea ce se cheamă un „poet popular", contagios prin verva sa spirituală la orice om cult care, pe lîngă patefon, cinematograf, radio şi lectura gazetelor îşi complectează educaţia şi cu poezii din *Adevărul literar*.

În aceste *Scrisori fără adresă* (bănuim o pură cochetărie în alegerea titlului unei cărţi destinate unui public bine definit) regăsim virtuozitatea deformatoare a observatorului critic din vechile sale „parodii originale“, în pastişa inteligentă a cîtorva confraţi. În *Ţara de dincolo de negură,* titlul reprodus după un poetic ciclu de evocări din lumea bălţii ale marelui povestitor Sadoveanu, d. G. Topîrceanu parodiază cu aer de credibilă similitudine farmecul formal numai al scriitorului amintit. În *Domnia lui Ciubăr-vodă* pastişează cu acelaşi succes povestirile libertine şi de savuros umor lexical ale d-lui Al. O. Teodoreanu, al cărui *Hronic al măscăriciului Vălătuc* dovedea şi o intuiţie personală de scriitor, peste abilitatea sa de parodist. Chiar cînd intenţia deformatoare a procedeelor altor literaţi nu se străvede direct, proza „pesimistă“ a d-lui Topîrceanu e o involuntară imitaţie, ca în *Toamnă lungă,* unde surprindem frăgezimea excesivă şi imagismul luxuriant al d-lui Ionel Teodoreanu în prima parte, iar în final graţia miniaturală a d-rei Otilia Cazimir, din vignetele poetice ale *Grădinei cu amintiri.* Tot astfel, *Amintire* exprimă şarja literaturii cinegetice a d-lui Sadoveanu, risipind cu luciditate ironică atmosfera de ireal şi poezie a naturii din evocările neistovitului povestitor moldovean. Ca şi d. Jourdain, care făcea proză fără să ştie, d. Topîrceanu e umoristic şi pastişează cînd îşi închipuie că şi-a găsit originalitatea.

---

* Edit. „Naţională" S. Ciornei.

Sunt şi alţi publicişti care n-au ambiţionat să vadă în d. Topîrceanu un liric de inspiraţie adîncă ; aceştia îl privesc în cadrul dexterităţii sale de umorist, cu multă îndreptăţire, dar îşi pierd îndată şi simţul nuanţelor de apreciere, salutîndu-l ca pe un urmaş al lui Caragiale. Precum am respins excesul de judecată al celor dintîi, care-l asimilau cu Baudelaire şi Valéry, refuzăm să-i găsim analogii cu arta caragialiană.

Credem însă că d. Topîrceanu are certe înrudiri cu fresca umană a *Momentelor ;* dacă nu l-a influenţat şi nu i-a servit ca model de parodie, Caragiale şi-l poate revendica fără dojană, ca pe un autentic fiu spiritual. Umoristul Topîrceanu prelungeşte un duh caracteristic şi obiectiv al satirei caragialiene ; d. Topîrceanu s-a născut din caragialism, ca Minerva din capul lui Jupiter ; naştere poetică,

îmbălsămată în mistere de mit, emanaţie de pură spiritualitate, fără contingenţe brutale de text, care să poată fi pusă pe două vulgare coloane.

Caragiale a creat un tip psihologic : pe Mitică, ascuns uneori sub numele tot atît de familiare ale lui Lache şi Mache. Miticismul e o emblemă morală, o categorie de inteligenţă şi sensibilitate. Spiritual la cafenea şi berărie, ideolog în conversaţii la bodegă, deştept în relaţiile zilnice, plin de atenţii cu cei situaţi, impertinent cu cei mici şi caustic între egali, Mitică simbolizează o zonă intelectuală distinctă, un fel de tunel inevitabil între bunul-simţ nativ şi puţin cultivat şi între adevărata intelectualitate.

Istoria literaturii cunoaşte ciudatul fenomen al intoxicaţiei morale prin creaţia literară. Goethe a propagat wertherianismul, Stendhal şi Balzac tipul arivistului modern, Flaubert sentimentalismul bovaric. Mitul artistic, iluzia vieţii tremurînd ca o fantomă însufleţită între foile de carte s-a desprins din idealitatea contemplativă, a păşit în realitate şi s-a întrupat, printr-o subtilă metempsihoză, în eroi cu sufletul modelat după al personagiilor abstractizate în esenţe psihologice. Prin acest demonic transfert a trecut şi autorul *Scrisorilor fără adresă.* În ficţiunea caragialiană, Mitică era un tip exclusiv oral, întîlnit în berărie, în tren şi administraţiile publice, mereu jovial şi elocvent, spiritual şi deştept, frondeur şi plin de soluţii urgente şi geniale, inventiv ca un american şi tembel ca un oriental. După trei decenii de banală existenţă socială, Mitică nu mai e un diletant al vervii verbale ; astăzi a evoluat şi e scriitor. Caligrafiază spirite echivoce şi e invadat de reflexii filozofice, are subtilităţi estetice şi rezerve critice, disociază puncte de vedere de moralist, insinuează remedii sociologice şi are convingeri de doctrinar literar. Deştept şi mucalit, ca şi strămoşul său perpetuat în vitrina istoriei, astăzi nu-şi mai aşteaptă biograful incisiv şi parţial ; îşi desvăluie singur mecanismul intelectual, căci posedă instrumentul ideal al expresiei în care-şi mulează, cu mînă abilă, fizionomia. Miticismul îşi salvează floarea spirituală de intemperiile vrăjmaşe ale climatului istoric în presa conservativă a scrisului. De-acum Mitică nu mai este expus capriciilor întîmplării, care nu e dispusă oricînd să-i ofere un nou istoriograf ; geniul său oral nu mai e amenințat de o glorie efemeră ; el însuși a început să cultive arta dificilă a introspecției. Ca totdeauna ingenios și practic, ca să-și asigure posteritatea și să cucerească prezentul, Mitică a pus în slujba geniului său vagabond burghezia, dar controlabila născocire a lui Gutenberg.

1931

LA MOARTEA LUI TOPÎRCEANU

Cu Gh. Topîrceanu dispare cel mai popular poet contemporan ; versurile lui umoristice, culese în volumele *Parodii originale, Balade vesele și triste* și *Migdale amare,* au desfătat cîteva generații de cititori și i-au stabilit o reputație unanim recunoscută. S-ar putea zice, fără exagerare, că pentru marele public, Topîrceanu era prin excelență umoristul ; verva lui străbătuse pînă în cele mai depărtate straturi sociale, și nu sunt puțini aceia care pot recita *Balada popii din Rudeni, Rapsodii de toamnă* sau *Balada chiriașului grăbit.* Virtuozitatea imagistă, ingeniozitatea formală, plină de surprize, inteligența lui critică în parodierea atîtor maniere de poezie mai veche sau mai nouă, ușorul ton madrigalesc, oscilînd între ironie și duioșie, l-au dus la un succes repede și unanim recunoscut. În poezia lui Topîrceanu este o bună dispoziție necontenită și o vervă de bună calitate ; căci dacă ea izvorăște integral din cronica rimată, cochetînd cu revuistica și păstrînd un ton jovial, prin nu știm ce însușiri de poezie evidentă, este sortită unui succes fără reticență.

Genul cronicei rimate, creat de D. Anghel în scînteietorul *Caleidoscop al lui A. Mirea,* a fost dus mai departe de Topîrceanu, cu mijloace personale, cu mai multă vervă adesea și cu o perfecție formală care a depășit pe toți cultivatorii următori lui ai acestui fel de poezie.

Moartea lui prea timpurie lasă un loc vacant în lotul poeziei umoristice destul de greu de realizat, oricît s-ar părea că între gluma versificată și umor nu este decît un pas de făcut. Topîrceanu l-a făcut cu fermitate, izbutind să facă artă dintr-un material primejdios în fragilitatea lui.

1937

[POEZIA TÎNĂRĂ] *

Desigur, critica față de debutanții în poezie își asumă deseori, în mod impus, un rol informativ și documentar ; uneori ia un aer aproape de recensămînt, cînd trece în revistă nume și versuri, căutînd o indicație, o sugestie, o virtualitate, dacă nu poate recolta și o realizare.

Nu este o abdicare în nici un caz, ci o prudență ; dar o dorință de a surprinde noi orientări este atît de ardentă, încît, și sub acest aspect, critica își are utilitatea ei, netezind căi, frînînd pantele primejdioase, însemnînd posibilitățile.

Este o observație comună că tinerii noștri stihuitori au început să se scuture de ermetism, de suprarealism și de toate exercițiile lirice gratuite, care păreau a se prelungi pînă la extenuare : orientarea spre social și politic este la ordinea zilei, atenția față de om și de acumulatele lui suferinți se-ntrece cu tonul de revoltă și cu priveliștele viitoriste : e foarte ușor să distingem azi un lot de preocupări comune, dar este mult mai greu să distingem și vocile și timbrul specific, poetic vorbind, al celor care voiesc să schimbe aspectul liricii contemporane ; și, de ce n-am spune-o fățiș, poezia politică și socială nu se mulțumește numai cu concursul bunăvoinței, ci pretinde o deosebită energie temperamentală, o incandescență a expresiei, în care

---

* Victor Torynopol : *Cartea cu sînge, pîine și cocs* ; Mihail Cosma : *Pîinea pădurii.*

violenţa e de rigoare să atingă sublimitatea. Sentimentele colective se vor electrizate prin verb, prin imagină, şi ridicarea lor la nivelul contemplaţiei se face mai greu decît a sentimentelor intimiste şi delicate.

Pildele unor poeţi ca Victor Hugo, Walt Whitman, Maiakovski şi Verhaeren sunt îndeajuns de grăitoare, ca să insistăm prea mult asupra lor ; temperamente robuste, vijelioase, şi-au găsit şi expresia potrivită, care să menţină într-un ton înalt o zonă a lirismului de aer tare şi de vitalitate.

Poezia politică şi socială este, prin esenţă, o poezie vitalistă, în care materialele grele ale realităţii imediate se topesc la temperaturi ridicate şi se transformă în viziuni ; fireşte, nu trebuie să aplicăm aceste mari măsuri în special tinerilor debutanţi, dar nici nu trebuie să socotim, în principiu, că se pot dispensa de condiţiile fundamentale unei atari poezii.

Avem în faţă două plachete de versuri, a unui debutant, d. Victor Torynopol, *Cartea cu sînge, pîine şi cocs*, şi a doua culegere de poeme, *Pîinea pădurii* de Mihail Cosma.

D. Torynopol cîntă ţăranii şi muncitorii, tractorul şi uzina, suferinţele şi bolile muncii trudnice în notaţii prozaice, în gravuri mohorîte ; iată un exemplu — *Reşiţa :*

La Reşiţa bucuriile se vînd la ghişeu
şi cerul umed se propteşte-n zgură,
se citeşte biografia lui Dumnezeu
lîngă mesele de sudură.

Copiii desenează ciocane şi locomotive
pe caietele de caligrafie.
Versurile se scriu lîngă rotative,
lîngă vagoane şi cadavrele scoase
din cazanele cu fier lichefiat,
lîngă paginile roase
din sociologie
şi ceasul mai lung şi pătat.
În loc de clopote, în loc de rugăciuni
sirenele încheie somnul în aer.

Seara îngerii coboară pe cărbuni,
acolo sus la groapa muncitorului Grigore,
pe care l-au cules într-o găleată,
vîscos, umed şi puţin
de lîngă calea ferată.
La Reşiţa plantele sunt cenuşii
ca feţele aplecate peste plumb,
ca pîinea despletită în felii,
şi cerul sărac de porumb.

La Reşiţa cimitirul e mai mare
şi mai adînci canalele sub trotuar.
Uzina electrică respiră prin far,
prin laboratoare,
şi ora de radioscopie din spital.

La o tonalitate elegiacă, notaţia este mijlocul cel mai potrivit de expresie ; d. Torynopol o foloseşte în toate poemele sale, înfăţişîndu-ne o realitate aspră, transcrisă aproape după natură.

Afară de aceste aspecte din lumea muncitoare, notează şi privelişti de război, ca în *Spectacol* şi *Ultimul marş*, în care combatantul e zdrobit de oboseală şi strivit de moarte ; cităm ultima poemă :

Arterele noastre pline de urme de picioare
se-ndreaptă spre fîntînele cu plumb,
din craniile noastre s-a oprit un golumb
să bea provizia unui marş necombatant
şi să culeagă din toracele soldatului Constant
cîteva ciuperci otrăvitoare.
În ţară gazetele scriau despre noi
că n-am lăsat din mîini mitraliera
că numele nostru e sfînt.
O, dacă aţi şti cum am supt din mocirlă
puţină igrasie pentru piept
şi cum am tremurat cu pumnii-n pămînt
aşteptînd să ne spargă cartuşele gura.
V-am blestemat pe voi cei de acasă
că nu ne-aţi trimis un pachet de ţigări,

că nu ştiaţi cum ne creşte-n stomac durerea şi zgura
şi cum ne pliveşte frigul mîinile şi centura.
Am fost tineri şi nu am vrut să murim,
dar într-o noapte farurile ne-au măturat viaţa,
bocancii camarazilor ne-au călcat grumazul
şi palmele care n-au mai vrut să tragă.

D. Mihail Cosma foloseşte, mai mult ca mijloc decît ca scop, notaţia, fiindcă ambiţionează să scrie poeme de amplă respiraţie, de viziune viitoristă şi de elan desfăşurat ; taina cea mai mare, într-o asemenea postură, este de a incendia retorica prin forţa sentimentului şi de a integra notaţiile în suflul poemului ; obsesia lui Maiakovski este evidentă în versurile sale, tinzînd să transfigureze realitatea, spre deosebire de d. Torynopol, care o surprinde în gravuri. Desprindem cîteva notaţii, mai întîi :

În ceasul acesta ne scurgem ca şopîrlele-n pămînt,
să nu uităm că oraşele poartă drapele funebre...
Ce trist e să ştii că bucuriile trec
pe lîngă păduri inundate de gloanţe şi febre !
Priveşte : pe-aici se tot scurg divizii de fum
numai drumuri spre moarte — au mai rămas prin gări...
o mînă disperată — a împrăştiat afişe prin flori,
dar oamenii au ars ca nişte ţigări...

sau :

În oraşul acesta somnambul şi cenuşiu
tramvaiele-omide verzi
apar de sub pămînt,
pomi spînzuraţi de cer se clatină-n vînt
şi domnii gravi citesc la foc pînă tîrziu.
Tristeţile !
O ! ce tristeţi se duc cu ploaia prin canale...
Sunt săptămîni
de cînd fumează Dumnezeu într-un azil de noapte
— pe-aici sosesc căruţe cu babe vegetale
şi caii ard în ochi castane coapte...

Iar din *Poem universal* cităm începutul, ca o indicaţie a sentimentului viitorist de care poetul este animat, într-o notaţie ce se voieşte dusă de şuvoiul unei viziuni :

Prin inimile noastre negre
mai fulgeră şi astăzi fluviile de sînge
şi uneori se-aprind pe ceruri printre spaime
hărţile împărăţiilor...

E prea tîrziu !
Prin noi vor trece toate apele electrice,
uzinele vor creşte din pămînt ca pădurile,
pluguri de foc vor preface munţii în graminee şi struguri,

o foame vegetală nemaipomenită
va modela în metale
carnea uneltelor care împart oamenilor bucuria.
Veniţi cu mine !
Porturile îşi vor trimite ochii spre orizont
pe toate liniile lumii
şi macaralele vor înălţa biserici
acolo unde stelele au gust de mărfuri tropicale...

Pentru astăzi ne mulţumim cu aceste indicaţii, într-o recomandare informativă, aşteptînd, fireşte, viitorul.

Inedit

ION TRIVALE

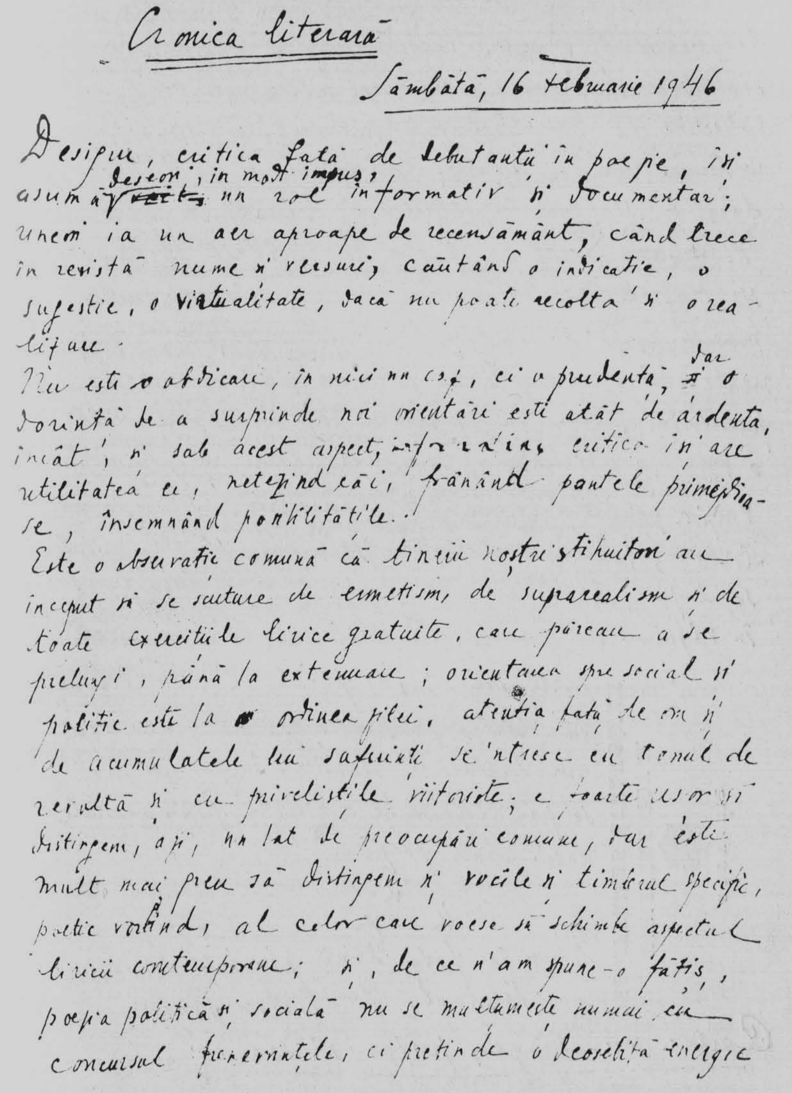
Trivale a debutat în paginile *Convorbirilor critice* chiar sub numele lui evreiesc de Netzler, naturalizîndu-şi numele, după ce îşi naturalizase mai întîi simţirea, asimilîndu-şi o înţelegătoare simţire pentru literatura română, şi a continuat activitatea critică în *Noua revistă română*.

Spirit vioi şi elastic, dovedind îndrăzneala opiniei neîngrădite decît de ceea ce credea a fi adevăr, el are justeţe în caracterizare şi un avînt al expresiunei ce te pune îndată în faţa unei convingeri.

Format la şcoala critică a d-lui Dragomirescu, la disciplina raţionalismului estetic, însuşindu-şi organic *spiritul* maestrului, Ion Trivale e, pînă acum, cel mai personal discipol al acestuia.

Desigur, dacă moartea nu l-ar fi răpus prea devreme — jertfindu-şi viaţa pe altarul idealului naţional, simbol neuitat al desăvîrşitei lui înfrăţiri cu spiritul pe care l-a iscodit în întrupările noastre artistice — Trivale ar fi reprezentat una din cele mai caracteristice figuri ale criticei noastre. Opera lui, redusă la un singur volum, îi mărturiseşte însă suficient aptitudinile.

Întărit pe reduta tradiţionalismului, hotărît în laudă, ca şi în negaţiune, impetuos în exprimare şi nu lipsit de coloritul formei, independent chiar faţă de fostul său maestru, Trivale ne-a dat cel mai adînc studiu asupra dramei *Apus de soare,* ne-a prezentat cu căldură talentul dramatic al lui Sorbul *(Letopiseţi)*; a făcut procesul artistic al sim-



Cronica literară

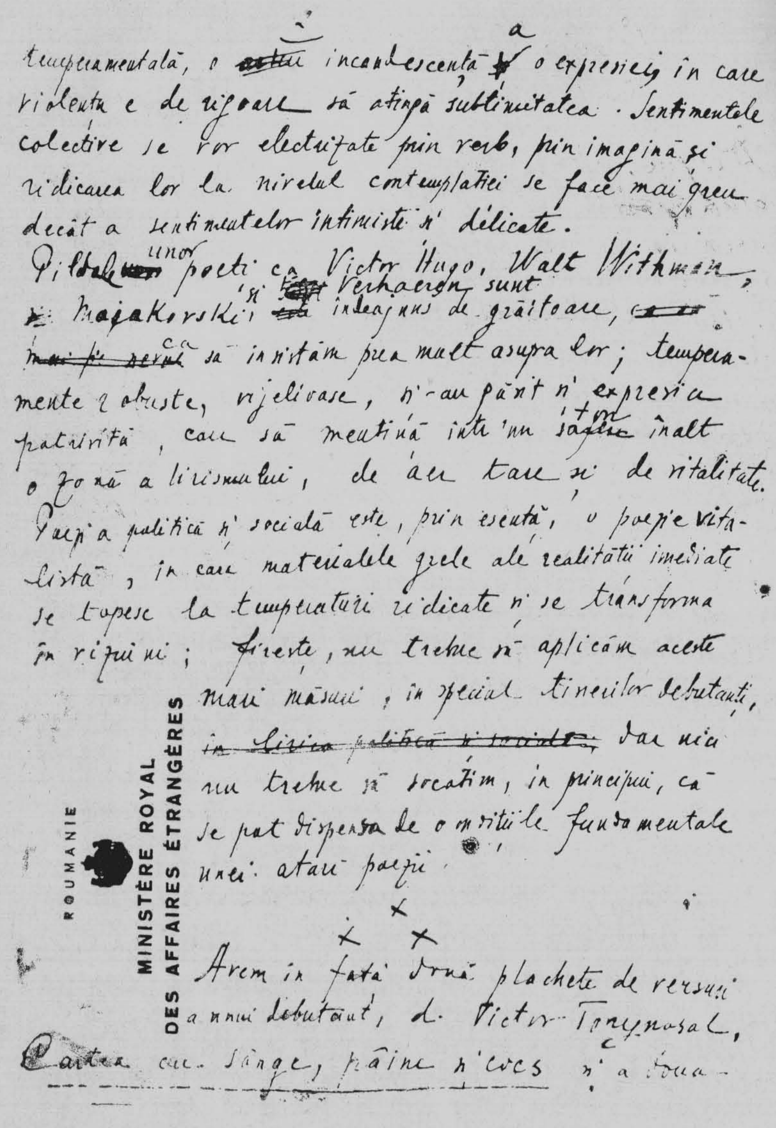
Sâmbătă, 16 februarie 1946

Desigur, critica față de debutanții în poezie, își asumă deseori, în mod impus, un rol informativ și documentar; uneori ia un aer aproape de recensământ, când trece în revistă nume și resurse, căutând o indicație, o sugestie, o virtualitate, dacă nu poate recolta și o realizare.

Nu este o abdicare, în nici un caz, ci o prudență, dar ~~și~~ o dorință de a surprinde noi orientări este atât de ardentă, încât, și sub acest aspect, informația critică își are utilitatea ei, netezind căi, frânând pantele primejdioase, însemnând posibilitățile.

Este o observație comună că tinerii noștri stihuitori au început să se scuture de ermetism, de suprarealism și de toate exercițiile lirice gratuite, care păreau a se prelungi, până la extenuare; orientarea spre social și politic este la ordinea zilei, atenția față de om și de acumulatele lui suferințe se 'ntrece cu tonul de revoltă și cu priveliștile viitoriste; e foarte ușor să distingem, așa, un lot de preocupări comune, dar este mult mai greu să distingem și vocile și timbrul specific, poetic vorbind, al celor care voiesc să schimbe aspectul liricii contemporane; și, de ce n'am spune-o fățiș, poezia politică și socială nu se mulțumește numai cu concursul [illegible], ci pretinde o deosebită energie

Manuscrisul autograf al articolului *[Poezia tînără]* (p. 1)



temperamentală, o ~~[illegible]~~ încandescenţă ~~[illegible]~~ a o expresie în care violenţa e de rigoare să atingă sublimitatea. Sentimentele colective se vor electriza prin verb, prin imagină şi ridicarea lor la nivelul contemplaţiei se face mai greu decât a sentimentelor intimiste şi delicate.

Pildele ~~[illegible]~~ unor poeţi ca Victor Hugo, Walt Withman, ~~[illegible]~~ şi Verhaeren ~~[illegible]~~ Majakovski ~~[illegible]~~ sunt îndeajuns de grăitoare, ~~[illegible]~~ ~~mai şi nevoie~~ ca să insistăm prea mult asupra lor; temperamente robuste, vijelioase, şi-au găsit şi expresia potrivită, care să menţină într-un ~~[illegible]~~ ton înalt o zonă a lirismului, de aer tare şi de vitalitate.

Poezia politică şi socială este, prin esenţă, o poezie vitalistă, în care materialele grele ale realităţii imediate se topesc la temperaturi ridicate şi se transformă în viziuni; fireşte, nu trebuie să aplicăm aceste măsuri, în special tinerilor debutanţi, ~~în lirica politică şi socială,~~ dar nici nu trebuie să socotim, în principiu, că se pot dispensa de condiţiile fundamentale unei atari poezii.

x
x x

Avem în faţă două plachete de versuri a unui debutant, d. Victor [illegible], Cartea cu sânge, pâine şi cocs şi a doua –

ROUMANIE
MINISTÈRE ROYAL
DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES

Manuscrisul autograf al articolului *[Poezia tînără]* (p.2)

boliştilor noştri, sau a izbit fără şovăire înjghebările convenţionale ale unor fabricanţi literari ca V. Eftimiu *(Coşul negru)* şi A. de Herz *(Bunicul)*.

În negaţiune, impetuozitatea lui se transformă în vervă caricaturală ; pornind de la o intuiţie justă, amplificînd-o prin raţionamente, Trivale nu se dă în lături de a întrebuinţa şi mijloace literare de convingere, exponent al temperamentului său de scriitor.

Reală prin fond, impetuozitatea lui ia uneori, în expresie, un ton prea emfatic (*O. Goga*, mai ales începutul, sau *Gr. Alexandrescu în faţa poeziei de azi*) ; alteori gestul expresiei se armonizează deplin cu fondul (seria *Remorca simbolistă* şi *Două amfibii*).

Lipsit deseori de stil propriu-zis, cu fraza prea încărcată şi tonul emfatic, temperamentul vioi şi verva critică dau totuşi scrisului său o mişcare nu lipsită de farmec.

Deşi activitatea lui e relativ redusă, printre criticii postmaiorescieni — Ion Trivale e o serioasă promisiune. Chendi, stilist fin şi ironist temut, prin superficialitate şi ieşiri vehemente e prea vecin cu foiletonul ziaristic ; d. Ibrăileanu, încurcat prea mult în stufişul teoriilor gheriste şi cu o activitate puţin întinsă, stă departe de critica militantă.

Trivale, dacă ar fi trăit, ar fi devenit cel mai caracteristic critic raţionalist.

Evocîndu-i amintirea, ne-am strecurat şi regretul, izvorît de pe urma unor temeinice promisiuni sfărîmate de vitregia soartei !

1925

RADU TUDORAN:

„ANOTIMPURI"

(roman) *

După un debut incert în nuvelă, după un prim roman, care l-a impus atenţiei critice, şi la al doilea roman d. Radu Tudoran dovedeşte destul talent, ca să începem cu rezervele şi să semnalăm primejdiile ce-l ameninţă. Tînărul romancier a cîştigat toate sufragiile şi desigur că va face carieră ; e bine deci să nu-l încurajăm în concesiile pe care a pornit să le facă gustului obştesc şi să-l supunem unei judecăţi literare fără eufemisme şi reticenţe amabile ; de asemeni, îi vom elogia şi deosebitele însuşiri, care-i confirmă originalitatea şi, pînă la un punct, noutatea.

Cînd apare un talent proaspăt în romanul naţional, astăzi o indiscutabilă realitate, să nu uităm că genul n-a ajuns la o înflorire de calitate, de unde i se poate îngădui o rapidă industrializare. Există şi o categorie de manufacturieri epici, cei mai mulţi din incapacitatea de-a se sustrage fabricaţiei ; ei îşi au cititorii asiguraţi, şi nu e nevoie ca şi alţii să cocheteze cu instinctele neliterare ale unui anumit public.

Romanul-fluviu nu este o apă mare de pagini, cum cred unii editori şi cititori, adaptaţi la traducerile din romanul rusesc şi englez. Dacă substanţa, viziunea, multiplicitatea planurilor, numărul personagiilor, complexitatea lor intimă şi varietatea lor individuală justifică debitul fluvial la mulţi romancieri, să nu ne facem iluzia că superfetaţia scrisului poate simula densitatea. Romanul *Anotimpuri,* redus la cel puţin jumătate, ar fi cîştigat tot ce-a pierdut prin aparenţa de multiplicitate. Mă întreb ce rost are, în economia lui internă, existenţa maniacală a lui Amedeu, tip convenţional şi fantoşe automatizată, ce rost împlineşte medelenizarea minoră, manierată, din faza de provincială a Manuelei, ce semnificaţie are soborul de rude, prezent la moartea bunicăi eroinei, văzut într-un film facil şi în dependenţă de d. Cezar Petrescu, ce alt sens decît cel frivol are expediţia copiilor din mahalaua lui Amedeu la o casă rău famată (mahalaua e văzută prin prisma şi manierismul lui G. M. Zamfirescu), ce explică figura de mister cinematografic a Giovannei şi ce viaţă au interioarele aranjate şi compozite ale diferitelor medii şi familii, simple simulacre, artificiale pînă la refuz. La fel, de ce atîtea tipuri secundare fără relief (Guriţă, Baba Irina, soţul ei, devenit adventist), de ce accidentul mortal al Jeanei, fără nici o repercusiune în psihologia Manuelei, de ce atîtea convenţii şi clişee, care sporesc paginile romanului, dar nu-i adîncesc volumul ?

De ce, de asemeni, toate mijloacele de comunicaţie concentrate, pe lîngă cel esenţial al aviaţiei, de ce casă de mahala, de bloc, de bordel, de provincie, de burlaci şi familişti, învăluite în mistere fastidioase, în cea mai mare parte ?

La tot atîtea, un sigur răspuns : d. Radu Tudoran înclină spre o formulă comercială a romanului, impunîndu-şi să facă o carte foioasă, şi nu una substanţială. Şi *Un port la răsărit* conţine destule convenţii, dar mult mai voalate, mai literare ; chiar acea turbină de vorbe, care sugeră turbina de valuri a mării, cu certe efecte de atmosferă, de poezie, chiar leit-motivele de mediocru şi nătîng sentimentalism al rusoaicelor oscilînd între prostituţie şi idilă, ca şi tot ce este tip şi atmosferă slavă, aduceau ecouri în parte livreşti, în parte foarte abile calcuri psihologice, învăluite într-o persistentă şi seducătoare atmosferă.

În *Anotimpuri,* calcurile sînt prea directe, prea la suprafaţă, ca să nu supere şi să nu atragă atenţia retrospectiv şi asupra celor din primul roman. Temele, corespondenţele unui scriitor prin autenticitate se luminează, se adîncesc, configurează o structură, reapariţia lor desemnînd o lume personală ; cînd însă sunt minate de convenţii prea vădite, au ciudatul efect că se repercutează şi asupra operelor mai bune, scoţînd procedeele în relief, divulgînd meşteşugul în dauna creaţiei.

---

* Editura „Socec".

Totuşi, d. Radu Tudoran este un literat foarte dotat şi, dintre tineri, poate cel mai personal şi mai format ca tehnică şi sugestie a scrisului. Noutatea romanelor sale este de-a exploata medii neexploatate în epica noastră, pasiunea navigaţiei marine şi aeriene, cu poezia, cu emoţiile, cu tehnica şi atmosfera lor specifică, ceea ce echivalează cu un subtil parfum de exotism, în care aventura tare se dezlănţuie cu o forţă remarcabilă.

Am subliniat cu tot entuziasmul idila tragică a Nadiei din *Un port la răsărit,* seducţia ei feminină, disponibilă la risc şi pasiune, cu o abandonare genuină şi de amplificate rezonanţe. D. Tudoran are o intuiţie proaspătă a feminităţii, sugeră o poezie fermecătoare a instinctelor ei, tipul evocat nesuprapunîndu-se altor tipuri din romanul nostru.

Manuela este o soră a Nadiei, mai puţin patetică, mai simplă, strict instinctivă, de o cochetărie de gîsculiţă simpatică, disponibilă şi ea pentru iubire, deşi cu o viaţă interioară redusă. Femelă în căutare de mascul, oaie pascală, ce se va sacrifica, fără multe complicaţii, pe altarul amorului, timidă cu un timid, delicat şi dezabuzat (ce fantomal, în fond, este Vladimir Antal !) şi poate şi emasculat, îndrăzneaţă, impulsivă şi de o ingenuă depravare cu un *homme à femmes* ca Ades, care, deşi erou cam convenţional, star de film cu recorduri aviatice, este totuşi destul de viu faţă de Vladimir ; că Manuela termină foarte burghez, iubindu-şi copilul născut din beţia simţurilor, cumintîndu-se (o mică d-nă Bovary pocăită şi reintrînd în condiţia ei de burgheză provincială, fără a fi un calc după celebra eroină a lui Flaubert), este foarte firesc, în lipsa ei de complexiune sufletească ; mai puţin firesc este Vladimir, care există numai prin excelentele pagini de înaltă emoţie şi luciditate în emoţia zborului, dar care uman nu există.

În creaţia d-lui Tudoran, Nadia nu se confundă cu Manuela, dar nu are nici farmecul ei poetic, nici patetismul, nici rezonanţa amplificată a sensibilităţii ; are totuşi prospeţimea feminităţii, disponibilitatea pentru iubire şi acel mister biologic (mai curînd fiziologic, la Manuela) care o gravează în memoria noastră literară şi mărturisesc însuşirile atît de autentice ale romancierului. Pe Nadia ai şi iubi-o, pe Manuela numai ai dori-o ; un mare merit al scriitorului, care trebuie preţuit cum se cuvine, în ficţiune, fireşte.

1943

TRISTAN TZARA:

„PRIMELE POEME"

(urmate de Insurecţia de la Zürich.
prezentată de Saşa Pană) *

Este preţioasă şi plină de pietate grija prin care d. Saşa Pană, acest dîrz pionier al suprarealismului autohton, caută să îngroaşe rîndurile tot mai rare ale închinătărilor lui Dada. Prin străduinţa sa a apărut o plachetă cu proza grotescă a lui Urmuz, spirit de vervă ubuescă, prin aceeaşi tenacitate s-a publicat o altă plachetă a lui Aurel Zaremba, iar astăzi se adună într-un modest mănunchi cele cîteva poeme scrise în româneşte de Tristan Tzara, poet de frenezie rimbaldiană anexat definitiv literaturii franceze.

Bineînţeles că pentru cunoscătorii lui Tzara din ultima vreme aceste începuturi sau rare contribuţii autohtone, la intervale care echivalează cu semnificaţia unui îndemn şi a unui manifest, nu reprezintă decît o palidă icoană a bogăţiei dezordonate şi a delirului cosmic ale acestui imagist, pe care numai d. Ilarie Voronca îl ajunge în prodigalitate. Sunt atîţia poeţi ai suprarealismului naţional care l-au depăşit în îndrăzneli pe Tzara, în raport cu aceste puţine poeme în limba română, încît ni se pare inutil a insista asupra lor. Transcriem totuşi *Îndoieli,* inedită pînă la publicarea în prezenta plachetă :

Am scos visul vechi din cutie
cum scoţi tu o pălărie
Cînd te găteşti în haina cu mulţi nasturi
Cum scoţi iepurele de urechi
Cînd te-ntorci de la vînat
Cum alegi floarea dintre buruieni
Şi prietenul dintre curteni
Uite ce mi s-a-ntîmplat
Cînd veni seara încet de tot ca un gîndac
Bună multora ca leac, cînd mi-aprind în suflet
foc de vreascuri
M-am culcat. Somnul e grădină
hotărnicit cu îndoială
Nu ştii ce-i adevărat, ce nu
Ţi se pare că-i un hoţ şi împuşti
Pe urmă ţi se spune că a fost un soldat
Cu mine tocmai aşa fu
De-aceea te-am chemat să-mi spui — fără greşeală
Ce-i adevărat — ce nu-i

care se pare a fi într-o formă destul de clasică, faţă de evoluţia ultimă a elanului cosmic pe stihiile căruia se-nvîrteşte lirica dezordonată a lui Tristan Tzara.

D. Saşa Pană merită toate mulţumirile pentru această osteneală ; placheta îşi păstrează tot interesul în istoria lirismului nostru mai nou ; am fi voit să-i aducem antologistului aceleaşi mulţumiri şi pentru informaţiile asupra *Insurecţiei de la Zürich ;* regretăm că n-o putem face, nu numai fiindcă este prea sumar prezentată, dar mai ales pentru faptul că nu-şi citează cu probitate şi izvoarele de informaţie. Am identificat citatele din Gide, din Valéry, în sensul adeziunei la suprarealism, ca şi din Dostoievski, precursor al explorării subconştientului, traduse, fără semnele citării cuvenite, din admirabilul studiu al lui Marcel Raymond — *De Baudelaire au surréalisme,* apărut în 1933, în editura R. A. Corréa, Paris.

Să fie de vină oare starea de transă a dicteului suprarealist, sau în istoria literară clasica memorie livrescă să îndemne la plagiat ?

POST-SCRIPTUM. O scrisoare şi un răspuns.

Din partea d-lui Saşa Pană primim următoarea întîmpinare, căreia îi facem loc aici, în baza dreptului de apărare :

---

* Buc., Edit. „Unu".

Stimate domnule

Pompiliu Constantinescu,

Cronica literară pe care o semnaţi în ultimul număr din *Vremea* (334 din 22 aprilie crt.), relativă la *Primele poeme* ale lui Tristan Tzara, urmate de *Insurecţia de la Zürich*, prezentată de subsemnatul, cuprinde şi următoarele fraze : „Am fi voit să-i aducem antologistului aceleaşi mulţumiri şi pentru informaţiile asupra *Insurecţiei de la Zürich* ; regretăm că n-o putem face, nu numai fiindcă este prea sumar prezentată, dar mai ales pentru faptul că nu-şi citează cu probitate izvoarele de informaţie. Am identificat citatele din Gide, din Valéry, în sensul adeziunii la suprarealism, ca şi din Dostoievski, precursor al explorării subconştientului, traduse, fără semnele citării cuvenite, din admirabilul studiu al lui Marcel Raymond — *De Baudelaire au surréalisme*, apărut în 1933.“

Pentru restabilirea adevărului şi prezentarea unui punct de vedere, ţin să vă arăt că :

1. Toate citatele încriminate sunt imprimate aşa cum se obişnuieşte, adică între ghilimele şi cu numele autorului.

2. Prezenţa acestor citate şi în studiul d-lui Marcel Raymond nu mă obligă şi n-am menţionat-o deoarece :

a) Nu d-sa e primul care a „descoperit“ adeziunea primilor doi la suprarealism, iar în ultimul un precursor al metodei psihoanalitice. Pentru cunoscătorii de la noi (puţini) ai mişcărilor literare de după război, constatarea e veche şi elementară.

b) Cuvintele lui Valéry, de pildă, au apărut în primul număr al revistei dadaiste (de acesta chiar botezată în derîdere) *Littérature*, în 1919. De atunci şi mai ales în urma virajului spre poezia ermetică, multă cerneală s-a consumat în jurul fostului dada Valéry.

La fel şi pentru Gide şi pentru alţii.

c) Nimic nu mă poate sili a înscrie numele tuturor comentatorilor şi infinit mai puţin al celui mai recent dintre aceştia, chiar dacă fraze, perfect cunoscute, mi le-ar fi rememorat.

d) Cine vă poate învinui de plagiat pe dvs. — critic prin vocaţie şi de meserie — că în aceeaşi cronică literară aţi citat şi v-a reţinut mai mult, dintre poemele lui Tzara, aceea intitulată *Îndoieli*, fără a pomeni numele altui critic, care a procedat la fel în altă revistă acum cîteva săptămîni.

Vă rog a da publicitate acestei scrisori în numărul proxim al *Vremii*.

Cu salutări leale,

Saşa Pană

21.VI.934

La apărarea d-lui Saşa Pană, care ar părea întemeiată, fiindcă, în cronica noastră trecută, n-am adus şi dovezile textuale, răspundem, tocmai pentru restabilirea adevărului. În primul rînd, analogia cu noi, folosită ca o insinuare (în punctul d) este de o falsitate evidentă : a cita mai mulţi critici aceeaşi poemă a unui scriitor nu înseamnă nici pe departe plagiat, ci coincidenţă sau preferinţă, care poate fi uneori unanimă. După d. Saşa Pană exemplificarea, într-un articol critic, ar însemna drept de exclusivitate. Ceea ce este o enormitate, căci o poemă, un pasagiu etc. poate fi citat de o sută şi o mie de ori, de tot atîţia critici, fără a constitui un plagiat. După d-sa nimeni n-ar mai putea cita din *Luceafărul* lui Eminescu, pe motivul că atîţia critici anteriori au făcut-o. Între reproducere şi plagiat este o diferenţă care nu mai trebuie să fie accentuată.

Cum a procedat însă d. Saşa Pană, în prezentarea *Insurecţiei de la Zürich*, şi cum se apără vom vedea. Mai întîi a se scuza că „toate citatele încriminate sunt imprimate aşa cum se obişnuieşte, adică între ghilimele şi cu numele autorului“, este a atribui aceste citate cui de drept aparţin. D. Saşa Pană nici nu putea să-şi însuşească glosele lui Gide, Valéry şi Dostoievski, fiindcă d-sa făcea un istoric, nu aducea argumente personale în sprijinul suprarealismului. Prea ar fi fost imprudent să nu citeze pe autorii cărora le aparţineau afirmaţiile. Deci această scuză cade de la sine.

Cît priveşte cele două motive (de la punctele a şi b) ale numărului 2 din răspunsul său, cad şi ele de la sine, în faţa probelor ce vom da că d. Saşa Pană a luat citatele respective din studiul lui Marcel Raymond — pe care nu-l citează nici o singură dată, deși pe alții i-a citat, dar pe care îl și traduce uneori, încadrînd citatele din Gide, Valéry și Dostoievski în textul recitat al lui Raymond.

Iată probele, de data aceasta fără putința susținerii nici „unui punct de vedere“ :

1) „Déjà Dostoievski, dans la *Voix souterraine* et dans ses grands romans, posait en face des affirmations de la conscience commune le plus audacieux des «peut-être» : J'admets que deux fois deux quatre est une chose excelente, mais faut tout louer, je vous dirai que deux fois deux cinq est aussi une chose charmante.“

(M. Raymond — pag. 256.)

D. Sașa Pană traduce aproximativ jumătate din fraza lui Raymond, fără semnele citării : „Nu scrisese deja Dostoievski în *Vocea subpămînteană* sau în alt roman al său“ — renunțînd la rest și punînd între ghilimele numai citatul din Dostoievski (pagina 47).

2) „Enfin ces hommes entrèrent en rapport, à Paris, au cours de l'année 1919, avec quelques jeunes écrivains que leur esprit de suspicion universelle avait déjà rapprochés et qui venaient de faire paraître (en mars) le premier numéro de la revue intitulée par antiphrase *Littérature*“.

M. Raymond — pag. 310, pe care d. Sașa Pană îl simplifică în :

„La Paris, *Dada* continuă după dislocare prin revistele *Cannibale,* prima serie din *Littérature* (așa-numită prin antifrază)“ — pag. 45 — în care caracterizarea titlului ultimei reviste este luată, fără citație, din același Raymond.

3) „Pour ce qui est du poème — Dada *absolu...*“ începe un aliniat nou, la pag. 321, Marcel Raymond...

iar d. Sașa Pană, fără să-l citeze pe criticul francez, scrie la pag. 41 :

„Poate pentru poemul *Dada* «absolut»“ (aci ghilimelele corespund cu *absolu* cursiv din Raymond, deci nu e citat, ci o accentuare copiată după criticul francez).

4) Marcel Raymond scrie la pag. 311 :

„Vaché definissait l'humour : «un sens de l'inutilité théatrale et sans joie de tout, quand on sait»“, iar d. Sașa Pană amplifică, fără să citeze, la pag. 44 :

„Umorul, componentă a dadaismului, trebuie primit așa cum l-a înțeles Vaché“... punînd, mai departe, numai respectiva definiție sub semnele citării.

5) Tot Marcel Raymond caracterizează pe Gide, la pag. 253 :... „maints propos perturbateurs d'André Gide“... iar d. Sașa Pană, reluînd un citat din Gide (citat existent și în Raymond, la pag. 320), cu falsă memorie îl califică, fără să citeze, evident, „iar perturbatorul Gide se întreba“ (pag. 46).

Toate aceste dovezi credem că nu mai pot îndreptăți pe d. Sașa Pană să afirme apodictic : „Nimic nu mă poate sili a înscrie numele tuturor comentatorilor și infinit mai puțin al celui mai recent dintre aceștia, chiar dacă fraze, perfect cunoscute, mi le-ar fi rememorat“.

Noi credem că Marcel Raymond nu a „rememorat“ citatele utilizate de d. Sașa Pană, ci i le-a pus direct și inedit la dispoziție, fiindcă, în grabă, l-a ciupit și pe criticul francez de unele expresii și jumătăți de frază pe care nu le-a mai citat.

De altfel, d. Sașa Pană nu a negat și nici nu poate nega folosirea cărții lui Marcel Raymond, pe care nu l-a citat o dată, deși pe alții i-a citat din belșug în josul paginilor prezentării *Insurecției de la Zürich.*

1934

URMUZ *

Cea mai solidară şi persistentă mişcare de avangardă literară, gruparea din jurul revistei *Unu*, deşi cea mai războinică şi ostentativ iconoclastă, a-nceput să-şi caute strămoşii. Cel mai recent este răposatul Urmuz, promotorul unui umor construit pe absurd, popularizat mai demult prin cîteva producţii, dintre care unele au făcut ocolul circulaţiei orale prin cafenea şi cenacluri.

D. Saşa Pană, care a îngrijit editarea fragmentelor lui Urmuz, le însoţeşte, într-o scurtă prefaţă, cu explicarea : „Pentru lămurirea unei legende, pentru dărîmarea unui simbol devenit prea limpede, pentru o nouă nelinişte a propriei noastre existenţe“ — care afirmă orgoliul cunoscut de singularizare al grupării. La o lectură puţin atentă, îndrăznelile de fantezie ale lui Urmuz par glume sinistre sau fantomaticele jocuri ale unei minţi alienate. Într-o bună măsură, absurdul acestor povestiri participă la ambele impresii. Exerciţiile închipuirii lui extravagante, dacă ne apropiem mai bine de intenţiile lor satirice, ascund şi un sens literar. Aerul de farsă al scrisului lui Urmuz e semnul creaţiei minore şi încă haotice al unui începător care n-a posedat şi mijloacele depline ale artei, spre a-şi fixa o personalitate trainică, dincolo de ciudăţenii şi mistificări voite. Titlul de precursor îi aparţine ca o meritată medalie, fiindcă Urmuz a încercat o evadare din platitudinea burgheză, prin grotesc şi ilogic, susţinut de o ingeniozitate în care se străvede şi intenţia de artă. Cu bunăvoinţă, găsim o atitudine în ţesătura de absurd a situaţiilor şi eroilor săi neverosimili. În *Pîlnia şi Stamate* satirizează burghezul fără imaginaţie, în jocul de pitoresc absurd din *Ismail şi Turnavitu* se ascunde schema sufletească a politicianului. Perechea fantezistă *Cotadi şi Dragomir* travesteşte viaţa avară a comerciantului, ca şi emblema celor doi asociaţi *Algazy et Grummer*, primul, simbol al negustorului ambulant, al doilea, al răbdării sedentare, care identifică pe vînzător cu obiectele din magazin.

În forme de apolog, *După furtună* mărturiseşte revolta în contra constrîngerii sociale, iar *Fuchsiada* este un elogiu învăluit în stîngăcii poetice şi absurdităţi voite al libertăţii în artă.

Urmuz, acest boem care şi-a terminat viaţa prin gluma tragică a sinuciderii — după cum ar fi scris o fantezie cu un spînzurat de crengi imaginare — a avut simţul unui pitoresc placat pe absurd şi uneori umorul stilistic al asociaţiilor disparate.

Expresii ca : „soţia tunsă şi legitimă a lui Stamate“, sau : „reluîndu-şi ocupaţiunile cotidiane şi poziţia verticală“, sau despre un erou astfel caracterizat : „El are gîtlejul totdeauna spart şi moralul foarte ridicat“ — au intrat în practica unor scriitori contemporani ca un procedeu des repetat.

Fanteziştii umorului de situaţii absurde pot saluta în Urmuz un interesant premergător ; d-nii Arghezi, Ion Călugăru şi chiar Mircea Damian au dus, cu mijloace proprii, mai departe, veleităţile acestui fragmentar umorist.

1931

---

* Colecţia Edit. „Unu“.

I. VALERIAN.

„STAMPE“

(poezii) *

De la *Caravanele tăcerii* la *Stampe*, poezia d-lui I. Valerian a străbătut un drum exact între cele două capete opuse ale sale ; ceea ce era tensiune spre interiorizare acolo s-a difuzat aci în aspect exterior ; evoluția se presimte, în mod firesc, și în expresie.

De o vădită preocupare simbolistă, *Caravanele* suiau și coborau pe dunele unui lirism instabil, cu pulbere îndelung risipită, alteori cu popasuri de mai lungă durată. În pasta unui material descriptiv, în genere cosmic, în cel puțin cîteva poezii *(Liniște, Singurătate, Flacăra)*, d. Valerian a putut topi o emoție lirică, pendulînd între starea ei pură și tendința de a se generaliza, nu în simbol construit, ci într-o combustie a elementelor exterioare, la flacăra internă a sensibilității.

Ceea ce era esențial liric în fibra sa intimă se completează în *Stampe* cu pitorescul nou al reportajului dobrogean, animat de un susținut panteism, nuanțat cu nota idilică, epurată de orice artificiu.

În proporții mai micșorate, elementul cosmic spațial convertit în temporal retrospectiv îl găsim și în colecția prezentă, ca, de pildă, în acest *Joc de iarnă*, pe care-l cităm în întregime :

Perdele mari de pluș ai tras pe albul zilei
Și ai aprins arome și focul în cămin,
Știai că-n plinul iernii am să vin.
De-aceea în iatacul, stampă de harem,
Îți legănai visarea pe trupul sculptural
Mai lenevoasă ca un cînt oriental.

Cînd am intrat cristalul sufletului s-a aburit ;
În brațe de penumbră m-ai cuprins,
M-ai dus la geam ca pe-un dușman învins ;
„Privește, primăvara este-n toi !
Flori albe am pus în vase la fereastră,
Și soarele a răsărit mai viu în noi“.

Te las cuminte să rîzi și să mă minți,
Uitînd că-n depărtări m-așteaptă drumuri ninse ;
Pe sticla înflorată răcim buze fierbinți
Și iar le încălzim pe gurile nestinse.
În timp ce flacările se joacă prin unghere
Aș vrea ca ceasul ăsta să ne împietrească
Uitați într-un ghețar, în iarnă și tăcere...

în care elementele descriptive polarizează în jurul unui lirism ce ocolește drumul jenant direct.

Sau aceeași fuzionare a externului în imagina interioară, din *Înotare*, în care panteismul înglobează în sine și divinitatea :

Lacul desfată oglindă de pastel italian :
Pe țărmul din față, Zibilul, turme de case adapă,
Norii zugrăvesc deasupra întins paravan,
Tăinuind poporul ce mișună în apă.

Magia din smîrcuri m-atrage zilnic pe unde,
Gîndurile țin goana pescărușilor din zare.
Prăpastia lichidă felin în coapse pătrunde,
Și-mi las trupul, delfin înotînd pe spinare,
Tipsia de lac vălurează pretutindeni stăpînă,

---

* Editura „Viața literară“.

Deasupra liber se umflă cupola imensă de eter ;
Cu ochii țintă-n spațiu, privesc cum mă îngînă,
Imaginea mea proiectată pe undele din cer.

Amurgul mă-nvăluie pur în plasă de cer și apă,
Afundul mă-ndeamnă la el, văzduhul în nemărginire ;
Cu ochii de jar strivesc pe marginea pleoapelor în mine :
Lacrimi de apă, de cer și de dumnezeire...

Am amintit, la-nceputul acestor rînduri, de pitorescul pe care-l descoperim ca pe-o nouă față a poeziei d-lui Valerian ; maniera intenționat prozaică și stricta notație din aspectele sale dobrogene, nota bucolică și culoarea locală se suprapun prin armonioasa lor veracitate :

De jur împrejur dinozauri stau tolăniți pe labe,
Au fost odată munți, vremea i-a închircit dealuri ,
Măruntaie albe de stînci vădesc aduceri-aminte,
Din ele oamenii cioplesc ziduri de case și morminte.

Pădurile aștern pe spinări zeghe mițoasă și verde
(La turci doar Babadag înseamnă tata pădurilor).
Mărturii bătrîne întind la tot pasul mîinile :
Lingă lac, Heraclia, cetate greacă de-odinioară,
Pe muchia unei prăpăstii își profilează ruinile.

Noaptea se tînguie doine în căruțele dobrogene,
Năluce fug vuvuind, caii înghit pămîntul.
Clinchetul clar de oțele din osiile indigene,
Razna o ia înainte la întrecere cu vîntul.

Fugarii s-au dus, dar mult timp din stepă revine
Sunetul înfigînd metalic monotona melodie,
Și simți un flaut nomad cum picură veninul în tine :
Vraja pustiilor calde, îndemnul de pribegie...

unde versul ultim aduce și o nuanță lirică peste imagina veristă.

Astfel, *Stampele* d-lui Valerian reprezintă o răscruce între tendința de interiorizare din *Caravane* și tendința spre notația aservită realității : în ele vedem o unitate de temperament, mai ales în preocuparea constantă pe care poetul o depune de a se îngemăna cu pulsul vital al unei naturi necontrafăcute ; această notă distingîndu-l atît în cercul propriei sale inspirații, cît și în cercul concentric al confraților săi de generație.

1928

I. VALERIAN:

„CARA-SU"

(roman) *

Descoperit de pictori, peisagiul dobrogean intră prin romanele d-lui Emanoil Bucuța și în literatură, cu poezia orientală și cu misterul lui nesfîrșit, servind drept cadru unor puternice pasiuni erotice. Nu este deci surprinzător că unii din tinerii scriitori, printre care d-nii I. Valerian și Radu Boureanu, merg pe urmele d-lui Bucuța, localizînd întîmplări romantice într-o atmosferă atît de puțin folosită și într-o literatură în care peisajul este aproape un principiu de existență.

Autor a două volume de versuri, în care flacăra poeziei a pîlpîit uneori, conducător de un deceniu al revistei *Viața literară*, d. Valerian a izbutit să recolteze destulă simpatie, chiar dacă n-a ajuns și la notorietate. O pasiune stăruitoare și indistinctă pentru debutanți i-a asigurat acestui modest camarad de litere o actualitate continuă, deși mijloacele sale artistice nu izbutiseră să-l fixeze prea sigur printre valorile contemporane. Ar fi prea ușor de compromis primul său roman, prin numeroase citate, care să-i arate impreciziunile de cultură, stîngăciile și bombasticismul expresiei, împins adesea pînă la grotescul pueril. Firea blajină a d-lui Valerian ne îndeamnă să-i privim toate aceste neajunsuri cu bonomie. Romanul *Cara-Su* e alcătuit dintr-o substanță modestă, iar observația scriitorului nu este nicăieri revelatoare. Oamenii înșiși se mișcă prea izolat, în legătura strictă a subiectului, cînd nu sunt chiar de contururi prea șterse, ca înșuși eroul principal, inginerul Mantu, adus de capriciile slujbei din București în Medgidia. Imagina provinciei cade pe al doilea plan în romanul d-lui Valerian ; cele cîteva siluete secundare care ne atmosferizează cu mediul local, deși sumar schițate, au o preciziune de linie care le scoate din convențional. Faptul că autorul nu stăruiește prea mult asupra lor este nu atît o deficiență, cît mănturia unui instinct ce l-a ferit să naufragieze în pitoresc moral de speță sămănătoristă. Poetul din d. Valerian izbutește să sugereze o atmosferă orientală, în tonuri stinse, dar cu unele notații fericite ; în cadrele ei evocă, cu destulă îndemînare și cu tensiune remarcabilă, o scurtă și nefericită idilă între Mantu și tătarca Menaru. Și nu este inutil să precizăm că specificul etnografic îi servește d-lui Valerian, cu multă dexteritate, să exprime senzația de cerc vicios, de fatalitate a unor moravuri milenare și ale unui tradiționalism negativ. Omul și peisagiul dobrogean se completează într-o atmosferă închisă, apăsătoare, învăluind lucruri și suflete. Simpatia scriitorului pentru vechea Turcie, ne-a amintit, fără să vrem, ceva din atitudinea lui Pierre Loti, iar tema însăși a romanului, ca și silueta tulburătoare a tinerei Menaru, ne spun că d. Valerian nu s-a putut scutura în totul de obsesia turburătoarei Maitrey, eroina d-lui Mircea Eliade.

Cu deosebire ultimele trei capitole din *Cara-Su* formează cele mai închegate pagini ale romanului : notația lirică a peisagiului și atmosfera de tragism resemnat a tinerei Menaru formează aci un mic poem, de suavități potolite și de filtrată voluptate.

Pentru reușita acestor pagini, se poate spune că d. I. Valerian afirmă un surprinzător debut în proză.

1936

---

* Edit. „Cultura Națională".

TUDOR VIANU:
„FRAGMENTE MODERNE“

Spirit hrănit cu o nobilă substanță filozofică, d. Vianu e un iubitor de idei generale, chiar cînd își exercită curiozitatea în domeniul criticei. De fapt, preocupările sale ideologice ne opresc să-l considerăm drept critic, fiindcă investigațiile ce face asupra operelor plastice și mai ales literare cuceresc prin abstracțiunea abil mînuită, și totuși evazivă, în concluziile de valorificare estetică. O carte de poezii sau de nuvele, un roman chiar, e pentru d-sa un pretext de a degaja o idee generală, în jurul căreia brodează interesante asociații speculative : un spirit metodic, ce lucrează cu relațiuni cerebrale, cu forme sintetice, în loc de pătrunderi analitice. Din totalitatea impresiilor sugerate de operă, d. Vianu extrage una mai pregnantă, de obicei o problemă tehnică, prinzînd, de pînza ei, agrafa sigură a unei idei abstracte. Nu e însă un spirit cu armură dialectică, căci în raporturile colaterale față de critica literară, fără a părăsi, inițial, terenul datelor concrete, arta multiplicată individual în opere, se unifică în cîmpul comun al teoretizărilor estetice. Spre această comprehensiune metodică pentru abstracțiuni își îndreaptă cercetarea predilectă d. Vianu, dovedind o intelectualitate elastică, evitînd dogmatismul steril, între un raționalism ponderat și un individualism temperat de justificarea criticistă a tuturor curentelor artistice.

Astfel, în *Fragmente moderne* îmbrățișează problema expresionismului, a cubismului, sau își întinde curiozitatea asupra *Esteticei cinematografului*, cînd nu caută o aplicare a ideilor în opere anumite, ca în *Trei plastici*, sau în *Ch. Baudelaire ca poet sentimental*.

Pe măsură ce d. Vianu se abandonează abstracțiunii, putem aprecia mai stăruitor ușurința cu care se orientează în mijlocul speculațiilor ; îi întrezărim simpatia pentru ideologie și bogăția informației în mișcarea contemporană a esteticei apusene, mai ales germane. *(Spiritul nou în estetică ; Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu.)* Acesta e domeniul în care își autentifică predispozițiile intelectuale.

Vînjos în expresiune, uzitînd un stil tern, dar cu virtuți de ideologie, atitudinea d-lui Vianu păstrează însă o prudență puțin stînjenitoare. Conciliant, grav, fără a fi pedant, e de o excesivă circumspecție meditativă. De aci, un aer de gravă încruntare de sprîncene, acolo unde ar trebui reliefată, mai degrabă, o soluțiune. Desigur, aceasta nu e poză, ci reală preocupare de spirit meditativ : totuși, peste prudența sa timidă, simți, instinctiv, că ideile sunt susceptibile de mai mult contur.

Între acei care se ocupă cu speculațiile estetice, d. Tudor Vianu e un spirit serios informat și care, în domeniul abstracțiunilor, nu naufragiază ; în cultura noastră, saturată de afinități cu literatura franceză, e și un distins reprezentant al influenții spiritului german ; d. Blaga, hrănit la aceleași izvoare, aduce o personală imaginație constructivă pe schela unei ideologii estetice ; d. Vianu numai sistematizează ; proeminent sub acest aspect, în *Dualismul artei*, prin *Fragmentele moderne* continuă linia acelorași preocupări.

1926

TUDOR VIANU:

„MASCA TIMPULUI" ; „POEZIA LUI EMINESCU" ; „ARTA ŞI FRUMOSUL" ; „ARTA ACTORULUI"

Printr-o anticipativă judecată a facultăţilor d-lui Vianu, d. E. Lovinescu credea cîndva că şi-a găsit un continuator ; activitatea ulterioară a d-lui Vianu s-a abătut însă de la o profetizare ce a rămas în stadiul de virtualitate. Criticul e o autoritate activă ; el e un temperament pragmatic, înfruntînd opinia publică prin negaţie categorică sau promovare generoasă. În tot ce d. Tudor Vianu scrie se vede, însă, o *via media :* reţinut în entuziasm, ascuns în dosul unei rezerve prudente, d-sa stabileşte neutre trăsături de unire între fenomene ; spirit abstract şi interpretativ, învăluit în gravitate, d. Vianu locuieşte în cel mai adăpostit apartament al criticii : generalizarea. Venind după ce s-a răcit terenul de ecoul atitudinii militante, ponderat, evitînd riscul afirmaţiei sau al negaţiei categorice, d. Vianu păstrează relaţiuni cu critica numai în stricta funcţiune de a-şi extrage fapte pentru o reţea de sistematizare.

Masca timpului este, în fond, stilizarea îngrijită a unei fizionomii literare, în cadrele unor constatări de fapte estetice definitiv caracterizate de critică ; rezerva d-lui Vianu nu avansează noi concluzii, după cum nu aduce completări în privinţa caracterului de specifică originalitate a artei naţionale ; cînd, în preocupare directă de recenzent, d. Vianu promovează o judecată estetică, se pune-n conflict cu părerea generală a criticii, ca în cazul analizei *Omului din vis* al d-lui Cezar Petrescu ; în interpretarea lui *Ion,* romanul d-lui Rebreanu, e drept că stăruie cu justă vedere asupra caracterului dramatic a temei fundamentale ; contribuţii într-adevăr noi aduce în articolul despre *Teatrul d-lui Blaga,* scoţînd în evidenţă filiaţiunile de ideologie ale autorului lui *Zamolxe.*

Mai tineresc în căldură e articolul consacrat lui D. Iacobescu ; cu prestanţă de stil şi totuşi comunicativ în unda de simpatie pe care o revarsă asupra omului şi a poetului — este evocarea lui Al. Macedonski ; iar cînd d. Vianu îmbracă platoşa polemistului, ca în chestia „limbii literare", în care atacă pe d. Camil Petrescu, deşi surprinde prin neobişnuinţă, îşi reazimă autoritatea pe acelaşi fond de idei generale, în cercul cărora se adaptează cu sigură familiaritate.

În *Masca timpului,* d. Tudor Vianu impune prin calitatea literară pe care o credem pregnant cuprinsă în expresia de ţinută şi abstracţiune stilistică.

Un mare creator de valori artistice îşi răsfrînge icoana pe două căi paralele în spiritualitatea unui popor ; în influenţele repercutate asupra urmaşilor şi în oglinzile multiplicate ale interpretării critice.

Această permanentizare îi menţine continua revalorizare care fecundează cu sugestiile ei forţele latente de creaţie ale unei literaturi. De o parte acţionează asupra creaţiei de artă pură, alimentată din izvoarele primordiale ale unui geniu dominator, de alta întreţine o comprehensiune care se vrea deplină, căutînd să refacă succesiv şi mental o hartă spirituală şi expresivă.

De patru decenii de cînd opera eminesciană îşi urmează cursul de înrîurire asupra spiritualităţii noastre, n-au lipsit străduinţele nobile de a-i înţelege sensul adînc. Istoria literaturii ne arată că, timp de cel puţin două decenii, eminescianismul a stăpînit poezia română cu o tiranie ce tindea să devie pustiitoare. Sensibilitatea şi expresia lui au trecut ca o nouă realitate în spiritul discipolilor, îngăduindu-le să-şi cruţe efortul unei impresionante înnoiri. Faza aceasta de obsesie literară, de idolatrie subconştientă a eminescianismului a făcut apoi loc unei alte forme sub care valoarea spirituală a poetului a fost revalorizată : sociologia lui reacţionară. Sămănătorismul, care prin Coşbuc şi Goga îşi creează o sensibilitate proprie, deşi limitată, în poezie, se desfăşură sub obsesia ideologiei politice eminesciane. De la influenţa din transcendent a acestei sensibilităţi, sămănătorismul trece la revalorizarea ei în istoric şi temporal.

Paralel cu acest cult activ al eminescianismului, critica naţională a trecut şi ea prin cîteva etape de înţelegere a fizionomiei lui omeneşti şi poetice. Referinţele biografice au început să abunde, căutînd o apropiere elementară de marea personalitate a poetului. Din incidentele unei vieţi bogate în contraste şi peregrinări, zguduite de pasiuni şi de frenezie intelectuală, s-a născut o întreagă literatură de amintiri. În prefaţa studiului său despre *Poezia lui Eminescu*, d. Tudor Vianu se plînge pe drept de lipsa comentariilor estetice mai ample asupra operei marelui poet, despre care ştim pe cine a iubit, cîte cafele negre lua zilnic, cîte accese de subit romantism ambulatoriu a avut, ce profesiuni modeste şi pline de penibile peripeţii a schimbat în cursul unei existenţe scurte şi de un mişcător dramatism. D. Vianu atribuie sărăcia studiilor estetice asupra lui Eminescu unei insuficiente metode de cercetare critică: „în cele patru decenii, de cînd e aşteptată caracterizarea lui Eminescu, studiile literare au stat sub zodia disciplinei istorice". E în această explicare o bună parte de adevăr, dacă privim fenomenul sub un aspect mai global; dar nu trebuie să uităm că aceia care au furnizat cel mai preţios material biografic au fost în genere spirite modeste, cărturari streini de problemele criticei, unii chiar de ale literaturii, prieteni întîmplători, foşti colegi şi admiratori zeloşi, dar diletanţi — impresionaţi de ciudăţeniile omului sau entuziasmaţi de inteligenţa lui excepţională. Cam în aceeaşi zonă de înţelegere au rămas şi un George Panu, un Slavici şi Iacob Negruzzi, scriitori care, în amintirea lor, nu şi-au pus şi problema mai adîncă a caracterizării geniului eminescian, dintr-o lipsă de aderenţă cu spiritul lui, şi nu din vina unei metode de cercetare. Alături de referinţele biografice, au existat şi cîteva încercări de apropiere de ţesătura intimă a sensibilităţii şi gîndirii eminesciane. Cea dintîi intuiţie a valorii ei a avut-o Titu Maiorescu, în prefaţa la ediţia *Poeziilor*, ca şi în studiul *Criticelor* sale. Metoda istorică nu mai e singura cale de înţelegere în interpretarea maioresciană; ea este prima prezentare estetică a eminescianismului; desigur că astăzi nu ne mai poate mulţumi, purtînd cu sine insuficienţele unei lipse de perspectivă în timp a înţelegerii şi ale unei metode estetice rămasă în faza principiilor generale. Interpretarea lui Maiorescu apare didactică în parte, cînd nu este o reţea de generalităţi, o zugrăvire tipologică a personalităţii poetului, în cadrele romantismului, cu fizionomia redusă la notele pesimismului şi fixată în portretul convenit al geniului din filozofia schopenhaueriană. Liniile mari ale cercului de gîndire şi sensibilitate eminesciană apar chiar şi în această schiţă de interpretare. Nu metoda chiar şi istorică l-a împiedicat pe Maiorescu să ne răsfrîngă icoana adîncă a poeziei eminesciane, ci însăşi structura spiritului său, de critic mai mult al generalului, de pedagog al estetismului, într-o fază iniţiatoare a criticei artistice; el a considerat critica un element subordonat unei vederi de filozofie generală aplicat culturii româneşti, ameninţată de o îndelungă confuzie a domeniilor spirituale între valorile etnice şi patriotice şi de permanentă transcendenţă ale adevărului şi ale frumosului.

După el, Gherea a încercat o nouă interpretare, cu altă metodă şi cu alte ţeluri; spiritul generalizator, în sensul sociologic de data aceasta, l-a împiedecat şi pe el să dea interpretarea adevărată a lui Eminescu. Dogmatismul lui s-a complicat cu un temperament combativ, de propovăduitor al unei arte socialiste, de viziune optimistă asupra lumii. Ca şi în articolele despre Coşbuc şi Caragiale, metoda lui sociologică aspiră, şi în studiul asupra lui Eminescu, la o împletire de general şi individual, de istoric, de psihologic şi estetic. Lacunele criticei lui Gherea provin nu numai din metodă; ele se datoresc unei intenţii apriorice de a contraface psihologia poetului pe schema unor teorii care făcea abstracţie de atmosfera morală a romantismului filozofic şi poetic german, în care el se formase. Gherea a căutat o explicare a pesimismului eminescian pe structura unei psihologii care nu era a poetului; motivele lui de gînd şi de simţire au fost răstălmăcite în sensul idealurilor sociale ale criticului, care a suprapus o falsă imagine morală peste imagina reală a spiritului eminescian. Dacă I. Gherea ar fi avut o adevărată metodă istorică, nu cădea în eroarea de a contraface structura pesimismului eminescian, iar dacă ar fi adîncit critic motivele poetice în sensul romantismului din care s-a desprins, ar fi putut da o interpretare poate mai adîncă decît cea maioresciană. I-a lipsit tocmai acel simț istoric de atmosferă morală din care a crescut poezia eminesciană. Metoda estetică n-a paralizat sub ofensiva istorismului, căci, pe urmele lui Maiorescu, d. Mihail Dragomirescu reia în *Critica științifică și Eminescu* principiile critice ale întemeietorului „Junimei", ducîndu-le pînă la consecințele lor absolute și absurde. D. Dragomirescu n-a împins totuși cu nimic mai departe înțelegerea proprie a lui Eminescu ; a stabilit numai cîteva idei generale, pe care le-a reluat în încercările sale ulterioare de a stabili o altă „știință", peste aceea a lui Gherea, știința literaturii. În Eminescu, d-sa s-a căutat pe sine, și nu sensul poeziei pe care-l căutăm noi ; critica sa a fost un act de simplu narcisism pretins „științific", dogmatizat apoi în labirintul zadarnic al unor sterpe formule tripartite, din care s-a născut o monstruoasă concepție medievală despre critica literară. Dar nu intenționăm a discuta aci ideile „științei literaturii" ; menționăm că studiul amintit n-a adus o lămurire nouă a eminescianismului în sine.

O etapă a înțelegerii poetului se încheie cu aceste trei încercări de valorizare, fiecare purtînd lacunele spiritelor care au practicat metoda estetică, de care n-a fost strein nici Gherea, căci aduce o problematică mai modernă în critică, privită ca o sinteză a factorilor externi, sociologici, cu individualitatea creatoare a scriitorului.

În epoca sămănătoristă, Eminescu ia o nouă strălucire ; printr-o latură restrînsă a operei lui, proza politică, e considerat spiritul tutelar al mișcării. Ilarie Chendi îl interpretează și în legătură cu tradiția poeziei populare și a materialului folcloric, utilizat de fapt ca simplu motiv poetic, depășit și în expresie și în problematica internă ; dintr-un izvor autohton și limitat, Eminescu a scos, prelucrate prin geniul lui, valori de artă europeană, în cercul marei poezii romantice. Interpretarea lui Chendi e simplistă și e mai mult o cercetare de izvoare autohtone decît o valorizare critică. Eminescu e mutilat, dacă îl socotim ca pe un fenomen local ; din materialul elementar poporan el n-a luat decît lespezile pentru un edificiu clădit după legile proprii ale geniului său poetic. Poezia lui impune prin depășirea oricărei tradiții locale și prin integrarea ei în lirica universală. Critica sămănătoristă a exaltat numai

aderențele fatale, subconștiente ale geniului eminescian cu ambianța lui națională ; a văzut numai poalele muntelui, piscul lui fiind prea sus spre a oferi un popas de mare înțelegere. Simultan cu Ilarie Chendi, d. Iorga a reactualizat latura pragmatică a eminescianismului, sociologia lui reacționară. E aceasta o simplă greșală de metodă istorică sau o absență de comprehensiune critică ? Este mai ales o deformare de viziune, care a redus un spirit de valoare universală la problematica lui limitată, locală. Revalorizarea lui Eminescu pe fundamentul strict al autohtonismului e o răsfrîngere de mentalitate culturală, datorită unei percepții înguste, și nu unei simple metode de cercetare critică. Am putea spune că sămănătorismul e lipsit de sensul valorii estetice, critica lui fiind în funcție de cîteva principii militante, între etnic și naționalism pragmatic.

Patru decenii de timide și incomplete încercări de explicare a geniului eminescian și de sufocantă biografie anecdotică n-au stins încă lumina unei opere care a trăit, sub interpretări diferite, în neîntreruptă contemporaneitate. Cînd simbolismul, bazat pe o nouă estetică de simțire și expresie, barează vulgarizarea eminescianismului, farmecul lui adînc rămîne o valoare independentă, care își așteaptă fixarea în raport cu întreaga lirică românească, pe care o domină și astăzi, de-acum nu în influențe vizibile, dar ca realizarea neîndoioasă a celui mai mare poet național.

D. Tudor Vianu mărturisește în prefața studiului său dificultatea de a caracteriza poezia lui Eminescu ; pentru a merge spre o relativă biruință, adoptă o metodă mixtă, de interpretare estetică și raportare de surse istorice, de teme și ideologie, căutînd să înregistreze eminescianismul în aerul firesc al ambianței sale universale. Credem că interesul capital al studiului prezent cade pe elementele noi de izvoare tematice și ideologice descoperite în Eminescu și pe lămurirea cîtorva caractere comune și diferențiale din filozofia și ideația romantismului eminescian. Cercetătorul abstract, spiritul orientat în problematica filozofică primează pe critic. D. Vianu rectifică unele erori de înțelegere conceptuală a pesimismului eminescian, rău înțeles de Gherea, descoperă liniile complexe ale adevăratei psihologii romantice a poetului, completează sursele din etica lui

Schopenhauer, sporindu-le cu ecouri de filozofie antică, şi diferenţiază precis felul sensibilităţii pasive a pesimismului eminescian, integrat în natură, spre deosebire de individualismul revoltat, izvorît din conştiinţa intelectuală a pesimismului apusean. D. Vianu pluteşte încă în generalitate, se orientează în ideologie şi istorism de bună calitate, fără însă a pătrunde cu intuiţia critică în particularul univers al farmecului eminescian. Studiul său completează în linii mari sigure, fizionomia problematicei din poezia lui Eminescu cu virtuozitate remarcabilă, dar se opreşte în pragul acelei recreări din adîncuri a valorii ei expresive. Ultimul său capitol, tratînd despre *Armonia eminesciană,* este şi cel mai şters, cînd de la înţelegerea elementelor conceptuale ale poeziei vrea să treacă la înţelegerea farmecului ei intim. Cu acestea nu micşorăm cu nimic importanţa studiului său, îi precizăm numai natura ; mai exact s-ar fi putut intitula „filozofia poeziei lui Eminescu“ decît „poezia“ lui. Eseul d-sale se menţine pe planul elevat al ideilor, dar n-aduce şi interpretarea expresiei lor poetice. Să reluăm metodic cele cîteva limpeziri de conceptualitate ale eminescianismului, pe care d. Vianu le desfăşoară cu prestigiu necontestat. Combătînd imagina deformată a unui Eminescu optimist iniţial şi decepţionat de neizbînda unor idealuri sociale, aşa cum îl interpretase Gherea, d. Vianu conciliază revolta şi scepticismul cu o categorie firească a simţirii romantice. D-sa crede că pînă în preajma anului 1870, producţia poetică a lui Eminescu în primele lui poeme retorice s-a format în atmosfera romantismului francez. Anumite înrudiri tematice şi amestecul de idealism şi dezgust, iubirea contrastelor interne şi de factură se pare că vin din frămîntarea romanticilor francezi, pendulînd între revoltă şi oboseală. Din clipa în care Eminescu ia contact cu filozofia schopenhaueriană, sensibilitatea lui se fixează într-o definitivă „reacţiune morală quietistă şi meditativă“. Aşadar, d. Vianu vede în prima fază a romantismului rebel eminescian mai mult o influenţă literară decît problematica unui spirit deplin format. Pasivismul simţirii poetului va fi rezolvat profund în epoca de maturitate. Prin aprofundarea lui Schopenhauer, etica pesimismului eminescian îşi asimilează atitudini şi rezonanţe care se vor prelungi în toată poezia sa, ca note fundamentale. Chiar temele ei

economice au fost trecute prin acelaşi filozof. „Voinţa de a trăi“ devine la Eminescu „dorul nemărginit“, sublimat apoi în „dorul“ poeziei populare. Prin intermediul lui Schopenhauer, Eminescu adoptă „structura statică a realităţii“, însuşindu-şi concepţia eleată a vieţii, după cum descifrează d. Vianu în *Glossa, Cu mîne zilele-ţi adaugi* şi *Te duci.* Împletirea de motive filozofice, în care trecutul apare ca o existenţă iluzorie, prezentul fiind singura lui realitate, apare şi în *Melancolie,* elegia depersonalizării — „nevroză“ comună literaturii bîntuite de pesimism în lirica secolului trecut. Deşi d. Vianu găseşte un text din Epictet care utilizează chiar materialul figurativ al *Glossei,* crede că elementele eleate au fost resorbite de Eminescu prin Schopenhauer, care adaugă la ataraxia stoică o etică a ascezei, cum se vede şi-n filozofia din *Rugăciunea unui dac.* E drept că referinţele noi pe care d. Vianu le aduce din Schopenhauer pledează pentru o înrîurire mediată a filozofului german asupra pesimismului eminescian. Cunoştinţele de sanscrită ale poetului se pare că l-au ajutat şi ele să-şi galvanizeze aspiraţia spre Nirvana, dar altoiurile cele mai puternice ale ideologiei lui au crescut din adîncirea *Lumei ca voinţă şi reprezentare.*

Pînă aci, d. Vianu s-a mişcat mai ales între confruntări de texte, elocvente de altfel, şi în stabilirea de izvoare ideologice. Capitolele următoare ale studiului său aduc şi o încercare de sinteză în explicarea eminescianismului ; spiritul său, înclinat spre un proces de raporturi, stabileşte, cu acest prilej, cîteva puncte de interpretare ale lirismului eminescian în legătură cu sensibilitatea autohtonă şi cu fuziunea elementelor de cultură clasică în simţirea lui romantică. Capitolul *Pesimism şi natură* respiră o îndoită preocupare : să interpreteze farmecul descripţiei interiorizate din poezia eminesciană şi să fixeze integrarea pesimismului său într-o categorie de sensibilitate naţională, prietenă cu natura ; mîngîierea, pe care poetul o găseşte în elementele firii, afirmă o adeziune cu spiritul cosmic şi-l pune-n legătură cu budismul. Diferenţierea de pesimismul apusean o vede d. Vianu în această pasivitate, ca o calmare contemplativă a orgoliului raţiunii, pe care un Vigny îl opune naturii impasibile. Observaţia e remarcabilă şi putea fi adîncită cu o sumă de referinţe din toţi liricii pesimişti ai veacului trecut. Spunem aceasta, fiindcă ni se par oţioase clasificările luminii de lună, pe care d. Vianu le stabileşte ca trepte de posibilă percepţie a marei sugestivităţi de expresie eminesciană ; peisagiul lui e străbătut de fiorii unei transcenderi a materiei, şi nu poate fi înţeles decît într-o sucesivă reintuire a stărilor ce exprimă. Înţelegerea poeziei eminesciane nu se poate avea ca o simplă înţelegere de evidenţe raţionale. D. Vianu consacră un capitol întreg interpretării *Luceafărului,* considerat ca o sinteză a puterii de creaţie eminesciană şi de elemente ideologice variate. Cu dialectică subtilă, cu raportări de filozofie schopenhaueriană şi de mitologie greacă, d. Vianu dovedeşte neîndoielnic profundul strat de păgînism şi elementele demonice care fuzionează în concepţia *Luceafărului ;* observaţia făcută de Maiorescu, ce afirmă cultul pentru clasicism, de la primele opere ale poetului, o extinde d. Vianu ca pe un principiu central al înţelegerii artei eminesciane : „cine nu primeşte adevărul că în formula morală eminesciană au fuzionat adînc elementele romanticei germane cu ale înţelepciunii antice, nu poate afla cheia unei înţelegeri adecvate a poetului nostru". Interpretarea aceasta a *Luceafărului* e cu atît mai însemnată, opunîndu-se unei contrafaceri de circumstanţă ortodoxizantă a d-lui Dragnea, care, cu o neserioasă stăruinţă, căuta elemente creştine în poema lui Eminescu, conceput ca un ascet ignorant, cu o spiritualitate redusă la post şi rugăciune.

Studiul d-lui Vianu nu este desigur decît o lămurire de izvoare şi de motive poetice ; interpretarea critică, de adîncire în farmecul eminescianismului, stă încă nerezolvată ; dar dintre toate ultimele contribuţii asupra lui Eminescu, credem că este cea mai valoroasă, prin situarea în reţeaua de probleme născute din atmosfera de formaţie a poetului. Schema conceptualităţii eminesciane e lucid prinsă în interpretarea d-lui Vianu ; pentru înţelegerea structurii spirituale a lui Eminescu, studiul său e plin de sugestii revelatoare, într-o cercetare de ansamblu, de motive şi izvoare ideologice.

O predispoziţie anterioară carierei sale universitare îl determină pe d. Tudor Vianu să se fixeze în zona problemelor abstracte. Poet de scurtă iniţiere în tainele expresiei, critic de distinsă ţinută, dar de intermitentă stăruinţă pe bordul agitat al scrisului contemporan, mai des eseist cu predilecţii spre generalizare, cercetările sale s-au specializat în minuţioasa informaţie estetică a timpului. Astfel, necesităţile impuse de recenta sa carieră s-au împletit cu înclinaţiile sale temperamentale.

Din firele diverselor sale manifestări s-a alcătuit ţesătura unei minţi amatoare de idei, dar încălzită şi de straturile ascunse ale unei simţiri care s-a căutat cîndva în acorduri directe sau şi-a confruntat ecoul cu producţia literară a vremii.

Prin vocaţia sa profesorală, d. Vianu şi-a consolidat o linişte expozitivă, cu metodice înlănţuiri, cuirasată cu referinţe bogate. Minte clară şi ordonată, spirit măsurat şi disert, şi-a păstrat luciditatea critică şi în largile referate asupra tendinţelor, sistemelor şi ideilor cardinale ale disciplinei pe care o practică.

Studiile adunate aci, unele, sunt de importanţă istorică şi informativă ; luminate şi de reflexie critică, converg spre obiectul disciplinei pe care vrea s-o închege într-o vedere coherentă ; între ele sunt *Tip şi normă în estetică, Arta şi jocul, Psihanaliza şi teoria artei, Idei noi despre sentimentul estetic* şi, mai ales, excursul plin de sistematizare şi de subtilă analiză numit *Autonomizarea esteticei.* Aceasta sunt un fel de tablă rezumativă a problematicei celei mai recente, de care e însufleţită ştiinţa frumosului, complicată şi incertă pînă acum, dar în pragul unei constituiri cu un obiect şi o metodă proprie. D. Vianu remarcă felul eteroclit prin care s-a căutat să se explice arta şi frumosul, din antichitate pînă în veacul trecut.

Estetica a fost cînd remorcată de filozofie şi prezentată ca un fragment al unui ciclu dogmatic de gîndire, cînd ca un element de sinteză sociologică, aservită relaţiilor exterioare artei, cînd ca o ramură anexă a psihologiei. Ceea ce d-sa numeşte „autonomizarea esteticei" se poate reduce la raportul acestor trei întrebări capitale, de strictă relaţie între ele şi singurele care formează domeniul cercetării estetice : ce este creaţia artistică, ce este sentimentul estetic şi ce este opera de artă. Dacă cele două dintîi comportă şi o lămurire pe baze psihologice, ultima se referă numai la determinarea unei valori autonome de intimă structură tehnică și de existență obiectivă ; organizarea unei discipline a frumosului, conchide acest studiu, în linia sa centrală, nu e posibilă decît prin aplicarea metodei fenomenologice : „Ce va descrie însă metoda fenomenologică în aplicarea ei la estetică ?

Ea nu va descrie obiecte concrete, ci obiecte ideale, așa cum ele apar intuiției pure. Fenomenologia distinge în adevăr între obiecte ale intuiției. Cele dintîi sunt date de experiență, pe cînd cele din urmă există într-o regiune suprasensibilă, de unde împrumută înțelesul lor și celor din urmă“ (pag. 141).

Precizarea metodică a directivei fenomenologice e drept că deplasează centrul esteticei într-o ușoară vecinătate metafizică ; cu toate prudențele ei de a se feri să cadă într-o atmosferă filozofică, oarecum neguroasă și impalpabilă, din moment ce caută fixarea operelor după „tip și normă“, își poate ușor depăși limitele. Fixarea cercetării estetice în obiect și în analiza formei are contingențe în parte cu critica literară, care este aplicarea individuală a judecății de valoare asupra operei. D. Vianu găsește viitorul disciplinei estetice în descătușarea ei de psihologie, de sociologie și filozofia culturii. Vechea estetică subiectivă, formulată pe psihologism, s-a discreditat, ca o confuzie a două domenii care abia acum se văd disociate. Aplicată la realitățile istoriei noastre literare, disjungerea operată cu tact și metodă, cu pătrundere critică și informație de d. Vianu aruncă o lumină neșovăielnică asupra nerezolvatei polemice dintre Maiorescu și Gherea. Cel dintîi lucra, cu mijloacele vremii, la „autonomizarea“ artei, celălalt o anexa psihologismului. În această disociere descoperim coloana vertebrală a acestui ciclu de studii, cît și aluzia teoretică la faza celor două concepții opuse din critica noastră : artei pentru artă și a artei cu tendință.

Mai categoric, găsim în concluzia monografiei *Arta și jocul* calificarea artei cu tendință ca o reminiscență a artei primitive : „Rezultatele cercetării moderne ne îndreptățesc deci să vedem în joc unul din motivele primitive ale artei, funcționînd cu o eficacitate sigură alături de muncă. Motivul autonomic se îmbină deci, în epocele cele mai îndepărtate ale artei, cu motivele practic-eteronomice (fie ele magice sau economice). Aceste două motive vor determina

și formele mai înaintate și mai tîrzii ale artei. «Arta pentru artă» și arta care a fost denumită «tendențioasă», pentru că ea urmărește în adevăr să influențeze caracterul individului și structura societății, înfățișează o alternativă care amintește de îndoitul motiv al exercițiului artistic la popoarele primitive“ (pag. 86).

În primul său studiu, despre *Eternitatea și vremelnicia artei*, d. Vianu ajunge la concluzia că eternitatea unei opere rezidă în forma ei individuală. Dacă între conținutul ei sufletesc și noi se depune un strat de zgură, cernut de vreme și de diferențele istorice dintre epoce, există însă un consens de acceptare al fenomenului estetic, impus de expresia neanulabilă : „forma este unificare a diversului ; expresie a sintezei psihice, generatoare a conștiinței. Prin formă, gîndul artistic rămîne consecvent cu sine și poate deveni obiectul unei comunicații interumane“ (pag. 22).

Prin această afirmație se legitimează nu numai independența esteticei, ca disciplină cu domeniu propriu, dar se confirmă utilitatea premergătoare a criticei concepută ca o aplicare la individual, în timp ce estetica aspiră la stabilirea timpurilor interioare. Astfel, în *Emoție și creație*, d. Vianu reia dezbaterea percepției impresioniste a operei de artă și a celei raționaliste. Fără a contesta realitatea impresiei ca punct de plecare și stabilire de contact cu opera, d. Vianu contestă numai eficacitatea metodei pur impresioniste, care prin evocare afectivă vrea să retrăiască emoția artistului din momentul actului creator. Critica intervine însă la limpezirea tehnicei, la judecata obiectivă a fenomenului artistic, raționalizîndu-i impresiile, dintr-un adînc instinct de motivare și din incapacitatea de a se indentifica cu momentul de transă al creației : „Analiza ne arată astfel că dacă contemplatorul, abandonat cu totul emoției sale, se identifică vreodată cu artistul, aceasta se petrece numai prin ceea ce în aceasta din urmă este cu totul rudimentar și nedefinit. Orice încercare de a cuprinde mai adînc sufletul artistului trebuie să întreacă acest moment și să înțeleagă acea specifică luptă a motivelor din sufletul său, al cărui rezultat este potrivita adaptare a operei materiale la intuiția formală din care ea decurge. Această încercare de comprehensiune nu mai este însă o emoție, ci un act rafinat de reflecție“ (pag. 35).

Am căutat să legăm o punte logică printre diversitatea studiilor d-lui Vianu ; prezentate ca nişte capitole izolate, ele mărturisesc însă şi o preocupare de a sistematiza reflexia autorului despre artă. De altfel, acesta este şi scopul său, afirmat în *Prefaţă :* „în varietatea problemelor înfăţişate aci, punctele de vedere statornice din care ele sunt tratate prefigurează acea grupare sistematică a capitolelor estetice, pe care autorul ar dori acum s-o întreprindă“.

Promisiunea la aceste preludii ar fi deci să se împlinească în construcţia unei discipline, pînă acum mai mult indicată. Despre rostul esteticei scrie d. Vianu şi în studiul final, *Arta şi şcoala,* care, deşi este mai mult o desfăşurare pedagogică, prin tonul elevat şi prin acea intimă convingere care-l animă, exprimă totuşi o aspiraţie de doctrină, afirmată în cadrul preocupărilor ei autonome.

Vorbeam de diversitatea scrisului d-lui Vianu, insistînd asupra începuturilor sale, care aveau un contact mai viu cu rezervele sale de sensibilitate. Spiritul de meditaţie calmă, de abstracţie senină al literatului, care a scrutat în sine zbuciumul celui care încearcă să se exteriorizeze, străbate în eseul *Personalitatea artistului.* D. Vianu constituie aci un fel de etică a nobleţei intime a creatorului, consumat pe arderea lui lăuntrică, solitară şi netransmisibilă. Explicaţiilor prezumptive şi meschine ale aşa-zisei „critici genetice“, care încearcă să suprapună conţinutul ideal al operei cu un mărunt anecdotism, d. Vianu le opune această perspectivă de adîncire mîndră în conştiinţa izolatoare a artistului : „Nu cumva biografia este interesantă abia în lumina operii ? Nu cumva opera ne ajută la interpretarea biografiei ? În cazul acesta mult căutatele legături genetice nu permit procedarea de la cauză la efect decît după ce spiritul a purces de la efect la cauză şi, departe de a ajuta la adîncimea semnificaţiei operei, îşi primesc ele însele semnificaţia de la operă“ (pag. 55).

Meditaţie de pătrunzătoare şi delicată atenţie în psihologia personalităţii creatoare, ea se desprinde din ariditatea celorlalte studii, ca o pulsaţie de simţire, într-o arborescenţă de abstracţii migăloase.

Reprodusă din volumul *Fragmente moderne,* cercetarea despre *Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu* şi recitită la un răstimp destul de apreciabil, corespunde impresiei iniţiale de cea mai temeinică analiză a teoriilor hegeliene ale maestrului criticei noastre. Insuficienţa conceptului estetic despre poezie şi contradicţia între idealul clasic de artă şi aplicarea la producţia romantică a timpului rămîn achiziţii nedezminţite în caracterizarea esteticei maioresciene.

D. Vianu e o conştiinţă orientată în problemele contemporane ale frumosului şi se menţine într-o atitudine de agreabilă disertare abstractă, într-un domeniu de recalcitrantă investigaţie, în care a ştiut ocoli uscăciunea repulsivă a tratatului clasic.

Studiul scurt al d-lui Vianu despre *Arta actorului* s-a născut dintr-o serie de conferinţe, ţinute la Academia de studii dramatice a Teatrului Naţional din Bucureşti, de curînd organizată. Considerînd pregătirea auditorului şi noutatea iniţiativei, în mod necesar tonul acestor pagini are un aer didactic, în sensul bun al cuvîntului, de îndrumare metodică în problemele cardinale ale artei actoriceşti. D. Vianu şi-a împărţit expunerea în cinci capitole distincte, cu subîmpărţirile respective. În cel dintîi caută să definească „esenţa artei actorului“, ca un principiu specific de creaţie, izvorît din nevoia umană de travestire şi de transpunere într-o individualitate străină. Punctul originar al artei actorului e situat în divertismentul primitiv al mascaradei ; de la această explicare sociologică sub aspect genetic, d. Vianu se apropie de esenţa oarecum permanentă a teatrului, formulînd-o astfel : „Aspiraţia de a ieşi din individualitatea proprie şi de a intra în forma unor individualităţi străine este tendinţa fundamentală pe care o dezvoltă arta actorului“ (pag. 14). Cu alte cuvinte, actorul ar fi prin excelenţă un spirit bovaric, provocator el însuşi al unei stări de bovarism colectiv în sufletul spectatorilor. Dar acestei definiţii i se poate obiecta foarte uşor că esenţa întregii arte este bovarică. Un roman, spre a lua un exemplu de operă literară mai preferată de colectivitate, nu este altceva decît o impulsie de bovarism imaginativ asupra lectorului. De la croitoreasa de ignar sentimentalism, care savurează un relativ literar roman de aventuri, pînă la intelectualul analist şi rafinat, care urmăreşte cristalizările psihologice din opera lui Proust, în esenţă ne găsim în faţa unui identic act de bovarism. Astfel explicată, creația actorului se integrează într-un principiu general al artei, indiferent dacă se mai pot da și alte interpretări metafizice acestui instinct de superioară umanitate. Desigur, avem în vedere că d. Vianu trebuia să dea o certitudine, fie și discutabilă, unui auditor inexpert, mai ales că spațiul restrîns al unei conferințe publice nu e prielnic dezvoltării ample și controverselor prea abstracte. Sub beneficiul didactic al simplificării, soluția sa poate fi momentan acceptată.

În cel de al doilea capitol, d. Vianu disociază calitatea literară a operei dramatice, drama propriu-zisă, de creația actorului, de ceea ce ne-am obișnuit a numi teatru. Observațiile sunt judicioase în genere și reduse la certitudini de bun-simț, intrate astăzi în conștiința obștească a culturii. Unde nesiguranța noastră începe să înalțe capul interogativ e în această definiție : „Marea problemă pe care o pune drama constă astfel în mijloacele care trebuiesc găsite pentru a transforma acțiunile trecute sau viitoare în acțiuni prezente, pentru a menține drama într-un prezent neîntrerupt“ (pag. 42). Recunoaștem că pentru un auditoriu de ingenue și de prim-amorezi pasagiul e puțin abstract și necesită exemplificări și lămuriri suplimentare. Dar sub tonul grav și încruntarea filozofică a acestor rînduri noi citim principiul de mult afirmat al „motivării“ acțiunilor psihologice. Un prestigiu de adevăr acceptat există în această definiție ; dar și aci obiectăm, desigur facil, că „motivarea“ și deci intensitatea prezentă și organică a unui personagiu formează un postulat cel puțin al romanului realist. De aceea, îndrumările binevenite ale d-lui Vianu nu explică în specie esența teatrului, oferind numai un principiu comun și acestui gen, în măsura în care este creație artistică.

Următorul capitol, care tratează despre „rolul sentimentului în arta actorului“, cuprinde un instructiv rezumat critic al nestinsei controverse asupra actorului apolonic și a tipului opus, actorul dionisiac. Cu exemple și mărturii, d. Vianu respinge în concluzie absolutismul fiecărei formule. Soluția sa este aceea a unui intelectualism înțeles ca un corectiv tehnic, mai aproape de concepția prezentă a creației în genere. De data aceasta, specialitatea problemei se apropie, prin înseși datele ei, de o explicație generală a actului de creație artistică : „singurul sentiment despre care se poate vorbi în cazul actorului este unul pur atitudinal și capabil în chip firesc de a se însoți cu orientările inteligenții“ (pag. 65).

Tipul dionisiac al actorului credem că e mai degrabă dovada unei limitări de creație și se găsește de obicei la actorii așa-numiți „monotipi“, impresionanți numai în două sau trei roluri de adeziune sentimentală cu mijloacele lor de expresie. În continuare cu acest capitol este cel următor, în care d. Vianu combate „tipizarea“ actorului ca o rămășiță a vechei *commedia dell'arte,* ca și virtuozitatea lui, ca pe o inadaptare la sensul literar al dramei. Încadrarea devine astfel principiul de disciplină al actorului modern, căci : „forța sa creatoare trebuie să se pună în serviciul dramei ca întreg“ (pag. 78).

Capitolul final al cărții d-lui Vianu cuprinde un fel de etică a actorului, cu reflexii judicioase și de atenuată morală, privitor la „situația socială și morală a actorului“.

Scrisă în vederea unui scop direct educativ, *Arta actorului* este o îndrumare de distinsă utilitate tuturor ucenicilor teatrali ; poate și multor vedete create de gustul public.

1926—1932

TUDOR VIANU:

„IMAGINI ITALIENE" *

Prin specializarea în problemele de estetică teoretică, d. Tudor Vianu părea definitiv îndepărtat de beletristică, cînd *Imagini italiene* îl readuc la literatură, sub forma impresiilor de călătorie. Spirit generalizator și abstract, d. Vianu n-are simțul pitorescului și nici curiozitatea îndreptată asupra prezentului. Itinerariul său italian este numai o plimbare printre opere de artă, iar cînd observă peisagiul, atunci îl analizează ca pe o armonie artistică de culori și linii. Părînd a se abate din linia preocupărilor proprii, d. Vianu se regăsește sub un alt orizont, cu toate înclinațiile sale meditative. Aceste rînduri de confesiune, scoase din memorialul său de călător, confirmă impresia noastră : „Călătoria este în mare măsură un astfel de joc al afinităților elective, un excitant al imaginației și al memoriei ereditare a spiritului cultivat, probînd în om supleţea și universalitatea culturii lui. Nu călătorim pentru a ne instrui, cît pentru a ne regăsi în posibilitățile noastre tainice și multiple" (pag. 129).

Astfel, Italia evocată aci este un venerabil muzeu de artă, deci un pretext de activare a imaginației și de confruntare a unui „spirit cultivat" cu imagini de viață transpuse în opere de pictură și sculptură. Nu vom întîlni în paginile d-lui Vianu nici Italia arheologică, prelungire în timp a civilizației romane apuse, după cum nimic din viața socială prezentă nu străbate în contemplația sa, refractară la senzația trăită direct.

În *Imagini italiene* se manifestă un spirit livresc, un critic de artă care-și impune o educație intuitivă, într-un stil de o noblețe academică. Există o continuitate între acest itinerar artistic și unele pagini din *Fragmente moderne,* carte în care d. Vianu îmbină reflexii în jurul literaturii și artelor plastice. N-am greși, credem, dacă i-am recunoaște un maestru în Odobescu, cel dintîi critic de artă român, care în *Pseudokineghetikos* descrie cu eleganță atîtea tablouri și sculpturi cu subiect vînătoresc. Iar cel mai mare elogiu pe care-l putem aduce d-lui Vianu este acela de a fi izbutit uneori să prindă în pînza cuvintelor, cu puritate de expresie, cîteva opere ale plasticei italiene.

Iată o pildă : „Este *Cavalerul din Rhodos* al lui Pinturicchio, îngenuncheat pentru rugăciune în apropierea unui palmier a cărui gracilitate consună minunat cu aceea a trupului strîns în armură. Cavalerul a lepădat mănușile de zale, a depus coiful împodobit, și ceea ce a ieșit la iveală sunt un obraz plin de gingășie, două mîini subțiri și prelungi împreunate în gestul rugăciunii" (pag. 97).

Dar nu numai imagina prinsă în artă îl interesează pe d. Vianu. Natura însăși este un pretext de observație estetică. Paginile închinate Veneției și caracterizarea arhitecturii ei specifice, într-o meșteșugită „asociație dintre piatră și apă", ca și considerațiile despre „cetate și natură", se datoresc aceleiași înclinații spre contemplarea fenomenelor artistice.

În același sens, o cascadă nu mai este un simplu și măreț spectacol natural, ci expresia unei legi estetice. D. Vianu, inapt s-o perceapă prin simțuri, o definește ca pe o carte sau un tablou : „Cascada este acea înfățișare în care elementul fluid apare transformat în atributele lui, în așa fel încît natura, abătîndu-se de la propriile ei moduri de a fi, introduce în rigoarea și monotonia necesității ei accentul unei libertăți fermecătoare. Curgerea apei în matca rîurilor nu sugerează în mod obișnuit ideea greutății ei. Cascada ne face însă a regăsi ideea greutății apei, și faptul că uriașa ei masă fluidă se prăvălește ca un corp solid oferă imaginației populare iluzia unei libere variații a procedărilor obștești ale naturei. Reprezentarea apei este legată apoi de direcţia orizontală. Faptul deci că în cascade întîlnim un rîu care curge vertical întăreşte impresia eliberatoare a fanteziei care se joacă. Prăvălindu-se de pe pragul căderii în mari pînze line, este de-ajuns un colţ mai ieşit de stîncă, şi cursul ei se modifică, ramificînd o nouă panglică strălucitoare. Cascada izvorăşte astfel din toate punctele ei şi se compune liber într-o structură complicată de planuri care alunecă, arcuri care se îndoaie deasupra lor. Prietenia noastră pentru natură sporeşte cînd asistăm la această muncă a inventivităţii ei" (pag. 137—138).

---

* Edit. „Vremea".

Dacă nici acum n-aţi simţit ce este o cascadă e profund regretabil. D. Vianu, care a văzut-o cu un sentiment inalterabil de specialist („sînt profesor de estetică în ţara mea şi m-am consacrat acestei ştiinţe încă din anii primei mele tinereţe", mărturiseşte d-sa unui vizitiu, care i-a plimbat ştiinţa prin Italia), a încarcerat-o într-o serie de definiţii în care şi-a anulat caracterul fluid şi natural.

Totuşi, d. Vianu a luat cu sine şi pe poetul „din anii primei tinereţe" şi atîtea pagini de stilizată descripţie şi senină contemplaţie o atestă cu prisosinţă ; este de ajuns să trimitem pe cititor la evocarea ce se numeşte *Noapte în Assisi* sau *Închinarea* în versuri cam laborioase, dar de factură clasică, pusă în fruntea *Imaginilor italiene,* ca să apreciem şi pe literatul de eleganţă academică.

1933

TUDOR VIANU:
„IDEALUL CLASIC AL OMULUI" *

Anul acesta, d. Tudor Vianu a publicat nu mai puţin de trei volume : unul de eseuri, sub titlul general de *Idealul clasic al omului,* cuprinzînd studii mai vechi asupra lui Goethe, Ibsen, Nietzsche, Paul Valéry, Pârvan şi B. Croce, unificate pe o viziune etică şi estetică a omului, un studiu critic asupra poeziei d-lui Ion Barbu şi primul volum din sistemul *Esteticii,* care încoronează activitatea sa de cercetător în domeniul artei.

Nu vom putea, într-o singură cronică, să ne ocupăm de toate cărţile sale, fiecare necesitînd o analiză specială, dată fiind nu numai importanţa lor în sine, dar şi diversitatea punctului de vedere din care sunt alcătuite.

D. Vianu este un spirit cultivat deopotrivă în domeniul filozofiei generale şi în cel artistic. Această dublă orientare îl solicită spre critică şi estetică, împletind analiza cu sinteza, într-o personală fizionomie intelectuală. De altfel, studiul artei i-a servit mai mult ca pretext aproape întotdeauna, fiindcă d. Vianu se simte structural atras spre ceea ce este problemă, atitudine filozofică, în opera artistică. Vechile sale culegeri din *Masca timpului* şi *Fragmente moderne* ne-au indicat destul de precis unghiul de vedere sub care priveşte fenomenul artistic, după cum studiul său despre *Poezia lui Eminescu* ne-a fixat în convingerea că elementul conceptual, organicitatea ideologică este planul superior din care îl interesează valorile estetice. Se găsește deci în studiile sale anterioare un fel de prefigurare a evoluției sale și a temeiului unei personalități care avea să-și afirme plenitudinea în domeniul esteticii, ca știință generală a frumosului.

---

* Edit. „Vremea".

Astăzi, critica literară aproape a renunțat la idei generale, nu dintr-o incapacitate de a-și mai construi sisteme, cum procedase în veacul trecut, ci din experiența unor vaste deziluzionări prin năruirea tuturor sistemelor, ca fiind parțiale și mutilatoare a originalității individuale. Ideea că valorile estetice sunt fenomene ce trebuiesc privite în unicitatea lor, afirmarea din ce în ce mai frecventă a esteticilor personale ale creatorilor, care au început singuri să reflecteze asupra esenței și mijloacelor propriilor creațiuni, au tăiat aripile criticii dogmatice, pulverizînd-o în foiletonism și, în cel mai bun caz, limitînd-o la monografie. Unii au văzut în aceasta decadanța criticii, anarhizarea ei, printr-un fel de impresionism, care acceptă, ca singur criteriu de valorificare, impresia subiectivă. Critica a cîștigat totuși un mare principiu de libertate, acela al valorificării calitative, dincolo de orice dogmă estetică și de înțelegerea artei redusă numai la clasicismul greco-roman și creația națională. Un Sainte-Beuve — care și-a negat „sistemul“, ca să-și satisfacă o curiozitate universală, apropiindu-și antichitatea, neoclasicismul, romantismul, Renașterea și multe din aspectele literaturii contemporane europene — a însemnat cel mai strălucit moment al criticii moderne ; iar un Ernst Robert Curtius, care a depășit cadrul limitat al studierii valorilor naționale, ocupîndu-se și de Proust, Balzac sau Brunetière, este dovada aceleiași eliberări de dogmatism. Cu toată concepția elementară a unui istoricism împins pînă la detaliu, criticul danez Brandes, în veacul trecut, s-a îndreptat spre atîtea valori artistice europene, lărgindu-și comprehensiunea, în același sens al literaturii universale. Chiar Brunetière, cu tot dogmatismul lui, n-a neglijat valorile esențiale ale timpului, și unele studii ale lui de literatură comparată ni-l înfățișează ca pe un spirit mai cuprinzător decît voia el însuși să pară.

Problemele oricărei critici naționale se vor dezvolta în legătură cu literatura respectivă. Literatura română, în înțelesul ei cel mai apropiat de valoare creatoare, se naște

în secolul al XIX-lea. Oricîtă enormă însemnătate are literatura populară și oricît de prețioși sunt cronicarii, nu vom putea să considerăm geniul nostru creator decît de la apariția lui Eminescu, cel dintîi scriitor național care înaltă un fond etnic la expresie universală.

Toate aceste considerații preliminare s-ar părea că nu au nici o legătură cu studiile adunate de d. Vianu în *Idealul clasic al omului.* Obiecția este numai aparentă, căci d. Vianu, ocupîndu-se de cîțiva mari scriitori europeni, nu țintește altceva decît să ne dea pilda unor spirite universale, creatoare de valori esențiale în cultura modernă, acordîndu-le o mărturisită însemnătate normativă pentru tînăra noastră literatură, lipsită de un puternic fundament clasic.

În *Prefața* sa, acest scop este direct dezvăluit :

„Mișcîndu-se deopotrivă în sfera de probleme a clasicismului antic și modern și legate prin unitatea aceleiași tendințe, studiile care urmează cereau prezentarea lor laolaltă. M-am hotărît deci la întrunirea lor, cu însuflețirea sporită de conștiința că întărirea temeliilor clasice ale culturii noastre este unul din mijloacele care o pot apăra cu mai mult succes de primejdiile care o amenință din atîtea direcții.“

Așadar, prezentarea valorilor din acest volum nu este o întîmplătoare culegere de studii, ci afirmarea unei convingeri, a unei etici a omului și a unui ideal estetic întrupat în cîteva personalități de prim plan ale literaturii și cugetării europene, izvoare mereu vii de regenerare spirituală.

Literatura modernă română începe să se dezvolte sub influența romantismului. Umanismul n-a însemnat pentru noi decît o vagă înrîurire, suferită de unii cronicari, prin contactul cu umanismul polon, iar în timpul Școalei ardelene n-a fost decît o armă de luptă, un fel de rasism, înțeles ca un prestigiu și o potență de dezvoltare spirituală.

Cantonați în filologie și istorie, erudiții ardeleni n-au avut și noțiunea valorii etice și estetice a umanismului.

Un Grigore Alexandrescu, spirit clasic prin disciplina lui, prin intelectualismul inspirației, n-a cunoscut decît influența clasicismului francez, iar Budai-Deleanu, în Ardeal, prin *Țiganiada*, a-nțeles clasicismul antic mai mult ca un model de procedee retorice, pentru a-şi scrie epopeea eroicomică.

În veacul trecut, numai Eminescu a pătruns valorile etice şi estetice ale clasicismului. Eleatismul ca atitudine cosmică, manifestat în unele poezii, şi mitul *Luceafărului* sunt indicii de infiltraţii sigure ale clasicismului în structura romantică a spiritului său. Odobescu, oricît de livresc, de estetizant ar fi, prin o anume euritmie interioară şi a expresiei este tot un spirit clasic.

Nu stă în intenţia noastră să rezumăm fiecare studiu cuprins în colecţia d-lui Vianu ; informaţia lor, preciziunea, puterea de sinteză, în cîteva pagini, le recomandă suficient ca o preţioasă iniţiere în spiritul „idealului clasic al omului". Uşurinţa de a desprinde esenţialul, de a compara, asemănînd şi diferenţiind, ţinuta abstractă şi sobra fluenţă, unite cu expunerea metodică, sunt calităţi care fac instructive şi agreabile studiile d-lui Vianu. Ele sunt dovada unei culturi filozofice deplin orientate, a unei minţi clare, ordonate, care dincolo de simpla erudiţie ştie descoperi miezul substanţial al ideilor.

Asemenea cărţi de valoare culturală pot fertiliza oricînd spiritele şi sunt cele mai bune îndrumări spre universalizarea unei literaturi lipsite de fundamentul umanist, nu numai antic, dar şi modern.

Dacă studiile d-lui Vianu sunt prezentări aproape impersonalizate — prin conştiinciozitate, prin economia lor internă — articolul liminar despre *Idealul clasic al omului* este o manifestă precizare a unei atitudini etice şi estetice. D. Vianu îşi însuşeşte „idealul clasic", considerîndu-l ca un corectiv salvator al individualismului anarhic modern, al agonismului lipsit de demnitate, sau a tendinţelor de aservire a personalităţii armonice [...] ; de asemenea, prin el respinge tendinţele unor filozofi ca Berdiaiev, ce caută o ieşire din criza civilizaţiei contimporane cerînd o revenire la „un nou ev-mediu".

Este cu atît mai important să subliniem atitudinea d-lui Vianu cu cît ea îl fixează ca pe un spirit orientat spre europeism şi spre Renaştere, moştenitoarea idealului clasic al omului, scoţîndu-l din dubioasa ambianţă a unui „tradiţionalism" ortodoxist şi a unui ruralism naţional, care şi-a redus idealul etic al omului la instinctul teluric şi la o

absurdă extirpare a sentimentului tragic, de natură metafizică, în faţa existenţii.

Desprindem acest pasagiu, categoric prin tonul său şi definitiv prin claritatea lui, ca să precizeze poziţia spirituală a d-lui Vianu faţă de tradiţionalism, de misticism, de individualism şi simplul conformism burghez :

„Nici integrarea cosmică a misticilor, lipsită de conştiinţa foarte netă a individualităţii, nici limitarea prin insuficienţă a micului burghez, comod şi laş, nesprijinită aşadar de conştiinţa totalului cosmic în care rolul fiecărui din noi este indicat, nici individualismul solipsist, dezintegrat din marea armonie a naturei, nu sunt într-un fel oarecare clasice. Clasică este numai gruparea armonioasă şi solidară a tuturor acestor însuşiri. Clasic este omul pe care jocul tuturor forţelor realului îl determină, fără să-l absoarbă în unitatea lor. Este clasic omul care trăieşte în îndoita conştiinţă a dependenţei sale faţă de totalitatea forţelor naturale şi spirituale ale lumii şi a individualităţii sale puternice şi mîndre" (pag. 14).

Prin *Imagini italiene* şi *Idealul clasic al omului,* d. Tudor Vianu a ieşit dintr-o impersonalitate ideologică, pe care a practicat-o multă vreme, raliindu-se la clasicism, ca la un tip de supremă formă a realizării etice şi estetice. O normă culturală, care este şi norma unei personalităţi.

1935

TUDOR VIANU:

„ION BARBU“ *

Monografia critică a d-lui Vianu vine după o serie de cronici și studii asupra poeziei d-lui Barbu : interpretări, analize subtile și chiar negațiuni violente au trecut lirismul barbian prin variate perspective. E normal ca d. Vianu să se întîlnească în multe puncte cu înaintașii săi, e firesc ca glosările lor să fie adîncite, simplificate sau contrazise. De obicei atît de circumspect în afirmațiile sale, înconjurate de un exces de referințe, în lucrările de specialitate (și d. Vianu este cel mai orientat spirit în problemele estetice), de data aceasta criticii folosiți nu se bucură nici măcar de mențiunea unor note în josul paginii. Să fie atît de neinteresante comentariile anterioare, făcute în jurul poeziei d-lui Barbu, încît să nu găsească d. Vianu nici o idee de remarcat ? Precum vom vedea, realitatea e cu totul altfel. Fără-ndoială că o monografie critică poate avea un îndoit scop : să dea o interpretare nouă unui scriitor sau să coordoneze anume rezultate, parțiale și risipite, într-o sinteză complexă. Lucrarea d-lui Vianu face parte din această categorie. Fiindcă metoda sa este descriptivă și istorică, vom urma și noi succesiunea capitolelor și a temelor din studiul său asupra d-lui Barbu.

D. Vianu începe prin a face distincție între obscuritate și ermetism, disociind categoric noțiunile și considerînd obscuritatea o deficiență. Credem însă că obscuritatea este consecința normală a ermetismului. Căci ce înseamnă ermetism la d. Barbu, ca de altfel și la Mallarmé ? Înseamnă efortul de a strangula retorica, de a se exprima eliptic, de a arunca umbre peste lumina prea directă, de a spune ocolit ceea ce se poate exprima clar. În acest sens, obscuritatea este implicată în ermetism. Numai în cazul unei simulări sau mistificări se poate vorbi de obscuritate ca de o deficiență. Dar atunci nu se mai ia în considerație un asemenea caz. Că în poezia d-lui Barbu sunt obscurități este mai presus de orice discuție ; ele pot fi clarificate, încercînd a le limpezi, într-un mod sau altul. Însăși putința variatelor interpretări ale unei poeme, ale unui vers, ale unei imagini și chiar ale unui cuvînt, într-o operă ermetică, atestă obscuritatea ei. Să fi lămurit d. Vianu toate sensurile ermetice ale poeziei d-lui Barbu ? Chiar în acest caz, sensurile descoperite sunt subiective și logice numai în măsura în care se acordă cu interpretarea sa generală.

Trecînd la „etapele poeziei lui Ion Barbu“, d. Vianu conchide după laborioase comparații, cînd putea numai să constate, ca o evidență, că : „Trinitatea manierelor poetice ale lui Ion Barbu mi se pare că rezultă dintr-o astfel de structură plurivalentă, capabilă să se orienteze felurit și să renască de mai multe ori“ (pag. 19—20).

Un capitol întreg este consacrat parnasianismului d-lui Barbu. Afirmînd că descrierile din acest ciclu „au totdeauna adîncimea unei semnificații morale“, d. Vianu socotește a fi diferențiat parnasianismul barbian de cel apusean, la care face numeroase referințe ; dar și în Leconte de Lisle și în Hérédia, cel mai pictural dintre parnasieni, există un substrat liric al descripției. Contestata lor „semnificație morală“ este atît de vizibilă la poetul *Poemelor tragice*, încît ne-ntrebăm dacă, pusă astfel problema, d. Vianu nu s-a lăsat amăgit de predilecția sa de a generaliza prea ușor.

În descrierea „ciclului baladic și oriental“, sugestivă ni se pare analiza poemei *După melci ;* comparația între naturalismul d-lui Barbu și al altor poeți autohtoni e convingătoare, în diferențierea aspectului ei grotesc. Iar definirea poeziei *În memoriam* prin senzația unui „farmec pur și frigid al dimineții“ este revelatoare, după cum apropierea dintre *Domnișoara Hus* și Pena Corcodușa din *Craii de Curtea-Veche*, atestată și de d. Barbu, servește unor preţioase asociaţii. D. Vianu identifică şi unele elemente de magic, oarecum textual precizate, din folclorul nostru, în strania poemă a d-lui Barbu.

---

* Edit. „Cultura națională“.

Cea mai interesantă parte a monografiei ar trebui să fie, firesc, aceea privitoare la *Ciclul ermetic.* D. Vianu încearcă aci o serie de interpretări. Dacă metoda descriptivă se aplică prea neted în prima parte a studiului, efortul de a explica valorile poeziei barbiene susţine a doua lui jumătate.

Revenim acum la ceea ce afirmasem la-nceputul articolului : d. Vianu nu face altceva decît să coordoneze interpretări, analize, sugestii din cronici şi studii anterioare monografiei sale. Dar nicăieri nu se citează un pasagiu, o idee, o interpretare din criticii pe care-i foloseşte. Ne miră cum scrupulozitatea citatului l-a părăsit, de data aceasta, pe d. Tudor Vianu, obişnuit să dea autoritate afirmaţiilor sale, pe un piedestal de referinţe. Vom privi mai de aproape analizele cuprinse în această parte a studiului său, ca să restabilim toate punctele de contact între glosele sale şi ale altor critici.

D. Vianu îşi subdivide punctele de vedere cu o metodă care într-adevăr face onoare clarităţii spiritului său ; ea ne va ajuta cu prisosinţă să reconstituim asemănările dintre alte interpretări şi a sa. Astfel, constată că „mitul oglinzii“ este o temă comună la Edgar Poe, Guyau, Mallarmé, Valéry şi d. Barbu. Dar acest „mit al oglinzii“ nu este decît o variantă verbală, mai vagă, a cunoscutului „mit al lui Narcis“, din simbolismul francez. Mărginindu-se la o serie de apropieri de istorie literară, mitul nu primeşte şi o interpretare potrivită cu poezia d-lui Barbu. De identificat nu era prea greu, căci însuşi poetul şi-a definit fraza ermetică drept un „act pur de narcisism“. Metoda descriptivă şi istorică nu mai este astfel fecundă, cînd rămîne la suprafaţa lucrurilor.

În cele mai multe interpretări ale valorilor interne ale poeziei barbiene, d. Vianu urmează cu stricteţe pe d. G. Călinescu, al cărui studiu amplu, publicat acum cîţiva ani în *Vremea,* stabilise caracterul matematic, vizibil şi în vocabular, aspiraţia spre astral, ca şi cele trei trepte de cunoaştere, în absolut, ale metafizicei barbiene. D. Vianu nu depăşeşte interpretarea d-lui G. Călinescu ; şi-o asumă, cu linişte, fără a se referi la înaintaşul său.

Fiindcă am pornit pe această cale a reconstituirii unor referinţe neindicate, în studiul său, ne permitem a aminti şi unele sugestii din articolul nostru, publicat în *Vremea,* posterior d-lui Călinescu, şi reprodus în volumul de *Critice.* Vorbeam acolo de o „posesiune de esenţe“, de „ideea platonică“, de „spiritualismul“, de sensul „ideativ“ şi de „expresia unui principiu cosmic“ a erotismului barbian, de „dublă figuraţie“ a viziunii lui lirice — sugestii pe care, cu bucurie, le vedem reluate şi amplificate în studiul d-lui Vianu. Sub denumirea de „joc“ (punctul *d* al metodicei sale interpretări) era mai propriu să se fi înţeles făţiş „suprarealismul“ viziunii d-lui Barbu, amintit şi de alţi critici.

Sîrguinţa d-lui Vianu de a coordona cît mai multe sugestii şi interpretări îl face să reia, din masivul studiu al lui Thibaudet despre *Poezia lui Mallarmé,* ideea formulată sub capitolul al XIV-lea din cartea întîi, aceea a „ordinelor negative“, aplicînd-o d-lui Barbu în ceea ce denumeşte „negaţia spiritualistă a lumii“, iar fără cunoaşterea adîncită a capitolului al IV-lea (Cartea II) din acelaşi studiu, intitulat *Les mots,* d. Vianu n-ar fi putut întreprinde interesantul său capitol despre *Limbaj,* în care explică nuanţe, sensuri, accepţii personale ale cuvintelor tipic barbiene. Înseamnă oare că monografia d-lui Vianu este lipsită de merite şi că ne putem dispensa de serviciile ei, în înţelegerea operei lirice a d-lui Barbu ? Nicidecum, fiindcă limpezimea sa de spirit, organizarea metodică a capitolelor, netezirea abstracţiunilor şi seninătatea academică a expunerii dau toată garanţia unei bune iniţieri în poezia dificilă a *Jocului secund.* Dacă d. Barbu a găsit imitatori (şi cîţi încă), iar ermetismul formal a devenit un blazon suspect al multor debutanţi, adevăratul sens al ermetismului său nu-şi află mulţi preţuitori.

Utilitatea studiului, poate prea puţin dens, al d-lui Vianu, va fi la-ndemîna tuturor acelora care n-au timpul şi priceperea să-şi clarifice, din cronici şi eseuri risipite, imagina acestei poezii.

1935

TUDOR VIANU:
„GENERAȚIE ȘI CREAȚIE" *

Vreau să vorbesc, cu ocazia volumașului d-lui Vianu, despre articolul de idei. Să nu-l confundăm cu ceea ce se numește „cronica ideilor", care, mai adesea, e un rezumat asupra unei cărți, o recenzie cu multe sau puține observații, fără altă pretenție decît informația. La noi, oricine scrie un articol mai lung, în care plutește și o idee, e considerat eseist. Toți tinerii spun că scriu eseuri, cînd comit cîteva pagini de ideologie mai confuză și mai aproximativă. Nu e acum potrivit să vedem cam ce-ar fi eseul ; dar articolul de idei nu e un eseu, ci un foileton alcătuit liber sau în jurul unui text. Mă gîndesc că atîtea spirite serios orientate asupra problemelor de cultură n-au disprețuit articolul de idei, în publicistica streină. Un Pierre Lasserre, un Julien Benda, un Albert Thibaudet, un André Suarès și aș îndrăzni să-l socotesc printre ei și pe fermecătorul Alain, cu ale sale *Propos*-uri, au scris asemenea articole de idei. O meditație concisă în jurul unei cărți, sau o reflecție liberă, o intuiție literar formulată — iată articolul de idei. La noi, l-a cultivat Paul Zarifopol (ce sunt altceva articolele din *Registrul ideilor gingașe ?*), d-nii Ioan Petrovici, Lucian Blaga, Tudor Vianu. Dacă ne-am referi la Maiorescu, ce sunt meditațiile din *Progresul adevărului* și *Din experiență* decît articole de idei ? Chiar reflecțiile despre *Poeți și critici* sau *Comediile d-lui Caragiale* intră în aceeași categorie.

D. Blaga și-a publicat foiletoanele ideologice, adunate în volumașul *Ferestre colorate*, în subsolul unui ziar. Și-au pierdut cumva din originalitate și din substanță ? Le consider printre cele mai spontane, mai agere intuiții ale gîndirii sale, îndreptată mai tîrziu spre eseu și sistem. Prestigiul articolelor de idei vine dintr-o cultură temeinică și din afirmarea unei structuri intelectuale. Citite într-un volum, succesiunea lor se leagă, perspectiva lor se lărgește, iar modesta lor proporție nu exclude o anume adîncime de gînd. Cugetarea nu se afirmă numai pe spațiul a numeroase tomuri, și noblețea ideii, care este dezinteresarea abstractă, nu este mai autentică în 200 de pagini decît în două. O idee are o respirație, un ritm ; exprimată în limitele ei organice, e mai vie decît în ocolul rarefiat al unui spațiu excesiv.

D. Tudor Vianu își subintitulează articolele de idei „contribuții la critica timpului" ; este indicația unui fir conducător. Căci dacă ne referim la conținutul lor, ar părea o adunare arbitrară de fragmente, ca să alcătuiască un tot. Citez din ele, ca să se vadă cît sunt de disparate în fond : *Specialiști și diletanți, Prioritatea documentului, Psihanaliza și morala, Arta copiilor, Ideile lui Goethe despre artă, Thomas Mann.* D. Vianu trece drept un spirit cam rigid ; foarte devotat informației, foarte înclinat să facă uz de ea, înconjurat de prudențe, care sunt totdeauna încadrate în texte, pare unui spirit superficial mai mult un erudit, care nu e lipsit de arta de a diserta în jurul ideilor. Impresia aceasta se desprinde însă mai curînd din studiile sale de specialitate strictă, din monografiile sale încărcate de referințe. D. Vianu are însă un anume grad de vervă a ideilor, un fel de liberă petrecere printre abstracții. Cine a avut plăcerea a-l cunoaște personal i-a descoperit mai ușor această înclinare. Omul de bibliotecă devine academic în scris, unde gravitatea și informația conspiră în contra improvizației. Dar d. Vianu, care-a început prin poezie, cunoaște lirismul abstract al ideilor. N-aș aminti decît de cartea sa de *Fragmente moderne* și de *Arta și frumosul*, unde disertația devine un agrement, cînd scapă din constrîngerea textelor. Meditațiile sale în jurul problemelor de cultură, de artă, de morală converg spre o problemă pe care o surprinzi permanent : problema personalității. D. Vianu e un raționalist, care crede în demnitatea inteligenții și într-o armonie a personalității. Studiile sale din *Idealul clasic al omului* i-au fixat această atitudine. O regăsim și în aceste articole de idei, solidare între ele prin problema personalității, considerată ca o problemă etică. Unele analize, ca cele despre Goethe și Thomas Mann, privesc creația artistică ca un instrument de cunoaștere și ca expresia eticei personalității ; sunt exemple de critică abstractă, în care voluptatea senzației artistice e înlocuită cu reflexia. Pentru d. Vianu opera de artă e o problemă și realizarea unei fizionomii etice și intelectuale. Dacă nu s-ar aplica la personalități variate, aș socoti această normă drept dogmatism.

---

* „Biblioteca pentru toți", nr. 1441—1442.

Deși titlurile articolelor de idei ale d-lui Vianu au o formulare prea științifică, cele mai multe nu fac din idee o expunere tehnică ; ca să simți viața unei idei trebuie să-ți provoace o sugestie, ca un început de vis abstract ; citez acest fragment, din *Prioritatea documentului,* pentru a surprinde acea fluență a ideii existentă în cele mai libere din meditațiile sale :

„Figura obiectelor reale prin semnele lor grafice a sporit în lume cunoștința cuvintelor, nu a lucrurilor. Există încă și astăzi capete dintre cele mai învățate, minți pline de teorii și stăpîne pe un limbaj făcut din nomenclatura cea mai bogată, care nu pot distinge un spic de grîu și unul de orz și nu pot recunoaște dintr-odată frunza stejarului sau a paltinului. Mii de obiecte ne înconjoară în fiecare moment al vieții noastre. Pe cîte le cunoaștem însă cu adevărat ? Facultatea noastră de a observa, de a reține și reproduce imagini rămîne nespus de inferioară față de tezaurul formelor naturale sau al acelora pe care le întruchipează hărnicia și industria omenească. Știm oare cu adevărat cum este lucrată broasca unei uși sau caroseria unui automobil ? Am trecut de mii de ori prin fața Ateneului din București, fără să fi observat șirul de coloane plate care înconjoară cupola lui. Pentru toate aceste lucruri, am la dispoziție cuvintele corespunzătoare, dar nu și icoana lor. Cuvîntul pronunțat are pînă la un punct facultatea de a trezi substratul lui sensibil. Ce dezamăgire însă cînd trebuie să constatăm că imagina pe care o vrăjește ochiul interior este făcută din semnele tipografice cu care o reprezentăm în scris. Nesfîrșit este visul oamenilor care pronunțînd cuvîntul Napoleon, în loc să vadă vreunul din portrtele împăratului, așa cum el este înfățișat în tinerețe sau la maturitate, își reprezintă numai numele lui tipărit cu caractere aldine sau elzevire. Putem spune în adevăr că vorba ascunde lucrurile și ființele și că scrisul le tăinuiește încă mai mult."

1936

CRITICA UNIVERSITARĂ

În generațiile trecute, calificația de critică și critic universitar era foarte neprecizată; faptul că Maiorescu, G. Ibrăileanu, N. Iorga, Ovid Densusianu, M. Dragomirescu au fost și profesori universitari era socotit ca un accident; spiritul lor era atît de divers, ideologiile literare atît de opuse, încît nimeni nu-i socotea drept exponenții unor discipline oficiale, ci reprezentanții unor curente care se-ntretăiau în evoluția vie a literaturii. Toți acești critici, din generațiile vechi, erau mai curînd socotiți niște dogmatici, fiindcă militau în numele unor idealuri exclusiviste. Titu Maiorescu și M. Dragomirescu înfățișau critica estetică, Ibrăileanu milita pentru o critică sociologică, N. Iorga pentru o critică de norme naționaliste, iar Ovid Densusianu pentru critica estetică, în cadrele unui singur curent, simbolismul. Ca temperament, Maiorescu era un raționalist, Ibrăileanu un dialectician, în domeniul ideologiei și un analist în practica propriu-zis critică; raționalist, în continuarea spiritului maiorescian, era și M. Dragomirescu, în timp ce critica lui N. Iorga era expresia unui violent impresionism, în limitele operelor pe care le exulta, și a spiritului pamfletar, față de tot ce repudia. Impresionist era și Ovid Densusianu, cînd propovăduia, cu un fel de religiozitate estetică, simbolismul francez; în practica unei critici aplicată la scriitorii români, Densusianu adoptase un ton de șicană polemică și se-nchisese în carapacea spiritului de cenaclu al *Vieții noi*.

În măsura în care toți acești critici au fost depășiți de momentul literar pe care-l sprijineau și propagau, au început să fie socotiți, cel puțin de literatorii care inovau, reprezentanți ai criticii oficiale și oficializate și drept critici universitari. Prin opoziția față de literatura modernistă, calificativ de critici universitari li s-a dat, mai ales, lui Ibrăileanu și M. Dragomirescu; opoziția lor era și cea mai sistematică, unul susținînd-o cu argumente sociologice, altul cu restricțiile dogmatizate în „știința literaturii“.

Dar adevărata critică universitară nu apare în epoca de militantism critic, pe care și Maiorescu și Ibrăileanu și Iorga și Ovid Densusianu și M. Dragomirescu au ilustrat-o; toți acești critici și întîmplător profesori universitari au coborît în actualitate, au participat, prin dezbateri din cele mai virulente, la luptele literare ale vremii. Polemica este o armă comună a tuturora, și cine va scrie, cîndva, o istorie a criticii române va trebui să dea un loc de frunte nu numai ideologiei și realizărilor critice ale acestor înaintași, ci să rezerve pagini întregi, de interes psihologic și documentar, polemicilor violente pe care le-au alimentat. Un critic ca E. Lovinescu, aparținînd la două epoci, una cuprinsă între anii 1904—1916, alta între 1918 pînă în zilele noastre, aparține el însuși acestui spirit militant, cu toată diversitatea operei și cu toată comprehensiunea pe care și-a dobîndit-o, evolutiv, în înțelegerea fenomenului literar, de la valorile trecutului pînă la cele mai contemporane.

Oricît ar părea astăzi unora destul de curios, critica universitară se constituie în generația următoare a „maeștrilor“ amintiți (cuprinzînd în parte și pe E. Lovinescu), adică în acea generație intermediară generației Lovinescu și a criticei postlovinesciane. Ea este eminent reprezentată prin d-nii Tudor Vianu, M. Ralea și Bazil Munteanu. Nu simplul fapt că toți trei aparțin învățămîntului universitar îi poate asocia în aceeași categorie de critici; în primul rînd o anume neutralitate a spiritului (M. Ralea face oarecum excepție ca militant pentru poporanism), o anume tendință de-a se orienta printre idei generale, erudiție și un contact mai direct cu anumite discipline — le constituie o fizionomie înrudită. Deși d. Tudor Vianu a pornit de la poezie (prin macedonskism), ca şi d. Bazil Munteanu (prin *Viaţa nouă),* totuşi evoluţia ulterioară l-a îndreptat pe unul spre studiul adîncit al esteticii, iar pe celălalt spre studiul literaturii comparate. Fără să fie pornit din beletristică, d. Ralea este un specialist în filozofie, cu mai vădită înclinaţie spre sociologie şi psihologie şi cu mai puţină aderenţă pentru estetică. De la filozofie derivă şi critica lui Maiorescu, dar militantismul lui de idei estetice şi critica generală aplicată culturii române îl situează în afara criticii universitare, cel puţin prin participarea la un moment istoric al militantismului lui de idei estetice şi critica respectivă ; astăzi distingem în Ibrăileanu pe fostul socialist, în N. Iorga pe istoric, în Ovid Densusianu pe filolog şi-n M. Dragomirescu pe profesorul de filozofie, cu aplicaţie la domeniul esteticii ; dar, cum spuneam, militantismul lor critic îi asociază într-o configuraţie a evoluţiei criticei naţionale.

Critica universitară de astăzi, la noi, este amatoare de idei ; de idei estetice e preocupat d. Tudor Vianu, de idei sociologice şi psihologice d. Ralea, de idei şi metode critice şi istorico-literare d. Bazil Munteanu. Structural, d. Vianu are farmecul de-a fi doct şi de a-şi desfăşura ideile oratoric, dispuse-n trepte ierarhice, ordonate în jurul unei idei centrale ; expresia sa stilistică este amplă, gravă, imprimînd ceea ce s-ar putea numi demnitatea ideii. D. Ralea are farmecul asociativ şi disociativ al ideilor, volubilitatea şi oarecum familiaritatea expresiei. D. Bazil Munteanu are farmecul francez al limpezimii, al desfăşurării nuanţate şi al formulelor fericite, ca expresie. Informaţia sa e uşor digerabilă, fiind diluată de cursivitatea expunerii.

Dacă intuiţia sainte-beuviană despre existenţa „familiilor de spirite" nu este vană (şi credem a nu fi), în afară de caracterul universitar al criticii d-lui Tudor Vianu, cea dintîi întrebare ce ni se pune este aceea de a-l fixa într-o „familie de spirite" ; a-l desemna cînd poet (pentru începuturile sale), cînd critic literar, cînd estetician, cînd critic plastic, cînd monografist al ideilor, cînd profesor şi conferenţiar de prestigiu, după alternanţa cărţilor şi manifestărilor sale, înseamnă a-l prezenta parţial şi a nu-l fixa în însăşi structura personală. Că d. Vianu este o figură proeminentă a culturii noastre e un fapt neîndoios, după cum este evidentă activitatea sa, susţinută, de peste două decenii ; alcătuirea sa intimă este maioresciană ; expresie antică, atitudine gravă sau solemnă, uşurinţă şi fermitate în a se mişca între idei generale, conformaţie spirituală doctă şi totuşi cu referinţe la faptul artistic — sunt trăsături care se împletesc în toate sectoarele sale de activitate. Mai divers informat decît Maiorescu, în domeniul artei, cu o arie de specializare mai definită decît el (Maiorescu era familiarizat în mai multe specialităţi, fără a fi un specialist), d. Vianu nu este totuşi un spirit de directivă, un animator şi nici un critic al culturii. Este, cu toate acestea, un spirit orientat, prin multiplicitatea cunoştinţelor sale artistice şi filozofice, în necontenită cercetare şi asimilare, care se cristalizează în demnitatea primatului raţiunii. Spirit lucid, dar şi comprehensiv, d. Vianu nu este un dogmatic, erudiţia sa fiind un mijloc de informaţie, iar curiozitatea intelectuală un simţ selectiv al valorilor, indiferent din ce epocă, din ce cultură şi tendinţă spirituală s-ar desprinde.

În alcătuirea lor mozaicală, *Criticele* lui Maiorescu îmbrăţişează politica şi poezia, dreptul şi filologia, estetica generală şi critica culturală şi literară, portretul şi eseul, aforismul şi polemica de idei, străbătînd mai multe specialităţi, fără a se fixa definitiv în vreuna, dar şi fără a da impresia de diletantism. O unitate de expresie şi de atitudine fac dintr-un cărturar divers şi un scriitor, cu precise însuşiri şi limite.

Oricît de felurite ar fi volumele d-lui Tudor Vianu, alternînd între informaţia şi critica ideilor estetice şi între studiul de aplicaţie literară sau eseu, domeniul său de specialist, oricît ar fi de larg, este mai precis caracterizat decît în opera maioresciană. Specialistul în estetică e precumpănitor faţă de critic, chiar amatorul de idei, fie numai estetice sau mai general filozofice, este mai proeminent decît criticul, care derivă din aceste idei.

Opera lui Maiorescu, cu structura ei personală ştiută, e ancorată într-un anume moment istoric de evoluţie al culturii şi criticii noastre, iar tipul lui sufletesc aparţine el însuşi unei structuri mai generale, spiritului junimist; tipul sufletesc al d-lui Vianu, înrudit cu tipul maiorescian, prin ţinută, e totuşi alcătuit din elemente mai abstracte, din mai puţine adeziuni istorice. Colaborator credincios al *Gîndirii,* nu aparţine totuşi gîndirismului, în mod structural, aşa cum Maiorescu aparţine junimismului. Eclectismul său de orientare şi simţul selectiv al valorilor îl îndreaptă spre un anume tip de cultură europeană, spre un umanism modern, în care universalitatea spiritului este ţelul suprem spre care tinde; structura stilurilor naţionale e subordonată unei structuri mai generale, mai universale.

Din acest motiv, cînd d. Tudor Vianu a realizat opera sa cea mai sistematică, excelentul tratat expozitiv şi critic din *Estetica,* a îmbrăţişat o specialitate în toate evoluţiile, articulaţiile şi problematica ei, propunîndu-şi să justifice autonomia fenomenului estetic.

Cam în acelaşi timp cu d. Vianu, d. Lucian Blaga, în *Artă şi valoare,* îşi expunea sistemul său estetic, înţeles ca o articulaţie a unui sistem mai general şi ca expresia unei metafizice, dedusă din structura subconştientului etnic şi spiritual, el însuşi expresie, la rîndul lui, al stilului cultural românesc.

Despre natura criticei, d. Tudor Vianu s-a pronunţat în felurite ocazii, dar în acelaşi mod. În *Arta şi frumosul* citim: „A face critică înseamnă prin urmare a ocupa punctul de vedere al artistului care îşi consideră opera terminată. A face critică mai înseamnă însă a înăbuşi emoţia nudă, în avantajul comparaţiei ei cu tehnica artistului. Se vede bine acum de ce este insuficientă situaţia criticului impresionist, care speră totul de la simpatia emoţională cu opera, menită să-i deschidă şi ultima adîncime a sufletului artistului, pe cînd acesta pare a fi numai un punct de pornire pe care reflecţia tehnică trebuie să-l completeze, pentru ca sufletul artistului să-şi destăinuiască natura adevărată a proceselor care l-au cutreierat.

Analiza ne arată astfel că dacă contemplatorul, abandonat cu totul emoţiei sale, se identifică vreodată cu artistul, aceasta se petrece numai prin ceea ce în acesta din urmă este cu totul rudimentar şi nedefinit. Orice încercare de a cuprinde mai adînc sufletul artistului trebuie să întreacă acest moment şi să înţeleagă acea specifică luptă a motivelor din sufletul său, al cărui rezultat este potrivita adaptare a operei materiale la intuiţia formală din care ea decurge. Această încercare de comprehensiune nu mai este însă o emoţie, ci un act rafinat de reflecţie“ (pag. 35).

Poziţia faţă de critică, afirmată aci, este neîndoios raţionalistă; în *Prefaţa* ultimului său volum, d. Vianu reia acelaşi punct de vedere, cu şi mai multă fermitate: „Trebuie exprimat cu toată energia adevărul că scopul esenţial al lucrării critice este cunoştinţa. Criticul este şi el un om de ştiinţă, chiar dacă ştiinţa lui, aplicîndu-se asupra unor fenomene ale creaţiei şi, prin urmare, ale vieţii, este mai dificilă, mai puţin sigură şi menită să rămînă mai puţin completă decît aceea care se exercită asupra datelor naturii moarte!“ (*Arta prozatorilor români*, pag. 10.)

Sau, tot în aceeaşi *Prefaţă*: „Prezenţa iraţionalului în lume (şi opera de artă face parte din domeniul lui) nu trebuie să demoralizeze iniţiativele raţiunii. Faptul că fenomenul literar este poate ireductibil în ultima lui adîncime, nu trebuie să ne împiedice a-l reduce atîta cît putem. Nici biologul nu este în stare să dea seama de întregul mister al vieţii, ceea ce nu-l împiedică să-şi continue investigaţia şi să strîngă din ce în ce mai mult cercul determinărilor sale. Misterul nu justifică indolenţele şi ezitările raţiunii“ (pag. 11).

Am reprodus aceste citate spre a risipi orice confuzie în ce priveşte convingerea despre raţionalismul principial al criticii, ca şi sensul conceptului de „ştiinţă“ şi „cunoştinţă“, în care critica este înglobată. Ne-amintim de vechea dispută metodică dintre E. Lovinescu, partizan al criticii impresioniste, şi M. Dragomirescu, partizan al criticii raţionaliste; superficial, s-ar părea că d. Vianu se-ntoarce la acelaşi moment şi că ar fi un continuator al autorului *Ştiinţii literaturii.* Cum şi E. Lovinescu şi-a teoretizat impresionismul şi relativismul critic, în *Mutaţia valorilor estetice,* reţinem azi din vechea dispută nu numai două metode temperamental deosebite, dar şi două moduri felurite ale dogmatismului estetic. E. Lovinescu şi-a fundat relativismul critic pe concepţia psihologică a esteticii şi a frumosului, variabile de la epocă la epocă, M. Dragomirescu acordă esteticii şi frumosului o valoare absolută în sine, statică şi atemporală. D. Tudor Vianu se deosebeşte de ambele atitudini. În volumul al doilea al *Esteticii,* unde tratează pe larg problemele esenţiale şi modurile existente ale criticii, ajunge la următoarele concluzii, egal depărtate şi de psihologismul impresionist şi de dogmatismul normelor prestabilite : „Orice structură morală este în adevăr un ansamblu de limite şi fatalităţi, în raport cu care idealul criticii reprezintă ţinta unei depăşiri şi a unei însumări mai bogate. Critica cea mai bună este deci aceea care reuşeşte să înfrîngă fatalitatea structurilor, aceea care se dovedeşte aptă a reflecta opera cu cît mai multe mijloace şi din cît mai multe puncte de vedere. Criticul cel mai bun este acela care nu opune nici o rigiditate operei, care se opreşte să-i răspundă cu un aparat de rezonanţă care nu emite decît un singur sunet. Este cel mai bun criticul care nu e prizonierul unei singure structuri şi acela care, reuşind să se depăşească pe sine, poate intra şi răsfrînge dinlăuntru structurile de opere cele mai diverse. După cum a observat cu multă fineţe criticul francez Albert Thibaudet, un anumit liberalism al conştiinţei este o condiţie indispensabilă a criticii" *(Critica artistică,* pag. 194—195).

Şi ce altceva este critica istorică şi psihologică, de moralist, a lui Sainte-Beuve, decît o critică aplicată la cele mai diverse structuri sufleteşti ? Metamorfozarea sensibilităţii lui, de care vorbeşte mereu, este un mod de a răsfrînge cît mai multe structuri, iar scepticismul de care-a fost acuzat de spiritele dogmatice este însuşi „liberalismul conştiinţei" critice, de care aminteşte Thibaudet. Sainte-Beuve se sprijinea pe biografism şi pe psihologism, în conformitate cu atmosfera dominantă a ştiinţelor din vremea lui, dar esenţa lui de critic nu se rătăceşte în această ambianţă. În veacul nostru Thibaudet se sprijină pe mobilismul bergsonian, ca să-şi justifice liberalismul critic şi să răsfrîngă, în conştiinţa lui comprehensivă, cît mai felurite structuri morale.

Acest lung ocol spre a ajunge la critica d-lui Tudor Vianu ne luminează totuşi asupra însăşi practicei sale critice. Fără a fi un critic profesionist, complăcîndu-se mai mult în eseu şi în articolul de idei, ca forme ale structurii sale reflexive, renunţînd la impresia imediată a foiletonismului, care, prin natura lui de-a se pronunţa asupra operelor, izolat cercetate, nu poate înfăţişa întreaga structură a unui scriitor, d. Vianu a practicat, la intervale, studiul şi monografia critică.

Dar, între imaginea criticului ideal, aşa cum îl defineşte în *Estetică,* şi între propria sa aplicaţie critică, există diferenţe remarcabile. Drept este că individualităţile de care s-a ocupat sunt foarte diverse : Eminescu, Ion Barbu (în *Fragmente moderne*) ; Rebreanu, Blaga (despre teatru); D. Iacobescu, Macedonski (în *Masca timpului)* ; Baudelaire, Maiorescu (în două eseuri mai largi) ; Macedonski, Matei Caragiale, O. Goga, Ion Pillat, Lucian Blaga (în *Studii şi portrete literare*), Goethe, Ibsen, Nietzsche, Valéry, Pârvan şi B. Croce (în *Idealul clasic al omului)* ; Thomas Mann (în *Generaţie şi creaţie*). Cu excepţia cîtorva portrete (Macedonski, Matei Caragiale, D. Iacobescu), toate celelalte sunt studii asupra personalităţii scriitorilor ; poate prea condensate, prea schematice, în desfăşurarea lor limitată, studiile d-lui Vianu corespund mai bine idealului critic de a-şi apropia structuri felurite, analizînd elementele constitutive ale individualităţilor creatoare. În aceste analize întîlnim însă spiritul său abstract, amator de idei ; personalitatea scriitorilor prezentaţi se desprinde mai ales din indicaţiile conceptuale şi mai puţin din valorile expresive pe care le reprezintă ; semnificaţia lor etică şi intelectuală predomină asupra semnificaţiei estetice. Critica de structură e mai curînd substituită de critica de orientare ideologică ; şi, în această direcţie, remarcăm totuşi absenţa dogmatismului, căci ce poate fi mai opus decît Nietzsche şi Valéry, decît Ibsen şi Baudelaire, de pildă. Spirit reflexiv, naţionalist, d. Vianu aderă cu deosebire la structura ideografică a scriitorilor.

Alteori, critica sa se referă, cu discernămînt, la studiul motivelor şi la înlănţuirea lor, adică la categoriile de curent estetic, fixînd pe scriitor în ambianţa generală a unei epoci ; nu e vorba aci de istorism literar, căci d. Vianu desprinde totdeauna, din perioadele istorice, mişcarea ideilor generale, a temelor fundamentale şi specifice. În cele două eseuri, închinate respectiv lui Eminescu şi d-lui Ion Barbu, d. Vianu practică o critică a motivelor ; scuturîndu-se de istorismul literar, sub care opera eminesciană părea sufocată, o integrează în tematica ei specifică : „Luptînd însă cu nişte piedici care se strecurau pînă în inima celui care o scria, caracterizarea de faţă şi-a propus să arate cum lirismul eminescian a ajuns la cunoştinţa originalităţii lui, eliminînd tot ce îi era străin, care sunt temele cele mai reprezentative ale acestui lirism, care sunt tendinţele ideale care îl străbat şi sentimentul de viaţă care îl însufleţeşte“ (*Prefaţă*, pag. 8).

La fel a procedat şi cu poezia d-lui Ion Barbu, văzută în aspectul ei parnasian, în ciclul baladic şi oriental şi în ciclul ermetic, adică în desfăşurarea ei de „teme“, de „tendinţe ideale“ şi de „sentimentul de viaţă“ de care succesiv e animată.

În volumul *Portrete şi studii literare* întîlnim mai multe aspecte ale criticii d-lui Vianu : studiile despre *Poezia lui Ion Pillat* şi despre *Lucian Blaga poetul* sunt cercetări în acelaşi spirit al analizei „temelor reprezentative“. Articolele despre *Octavian Goga, O. Goga vorbind studenţilor* şi *La mormîntul lui Panait Istrati* îmbracă problema temelor în ton panegiric, divulgînd şi expunerea oratorică a stilului său, de solemnă retorică maioresciană.

Eseul despre *Conceptul omului în filozofia d-lui C. Rădulescu-Motru* se clasează printre studiile din *Idealul clasic al omului* numai ca procedeu de-a analiza ideea de personalitate în opera unui gînditor, nu şi ca tendinţă spre un „ideal clasic“.

Cele două portrete, ale lui Macedonski şi Matei Caragiale, îmbină aspectul descriptiv, pitoresc al omului cu structura lui artistică şi categoria estetică în care se realizează ; nişte portrete-idei, nu în sensul portretelor lui Taine, care reducea omul la acea „faculté maîtresse“, deducînd din ea toate nuanţele, ci portrete deduse dintr-o idee estetică, din care decurg şi nuanţele ce complinesc o individualitate.

În sfîrşit, cele trei eseuri, *Criza lirică, Ce s-a schimbat în literatura românească* şi, cu deosebire, *Structura junimistă* — preţioasă şi indirectă autodefinire (pag. 131—132) a unor note structurale comune cu junimismul — se situează între cele mai caracteristice eseuri ale sale, în bună tovărăşie cu *Fragmente moderne, Masca timpului* şi *Generaţie şi creaţie.*

Critic de idei, culturale, etice şi estetice, personalitatea d-lui Vianu se regăseşte, în aceeaşi unitară expresie de gravitate şi demnitate, în aceeaşi ţinută sobră şi în aceeaşi organizare metodică a spiritului.

Volumul închinat *Artei prozatorilor români* are constituţia şi chiar expresia unui curs universitar, deşi d. Vianu nu precizează nicăieri acest caracter al lucrării. Dar, oricum ar fi, este un exemplu tipic de critică universitară, prin înlănţuirea metodică a expunerii, prin gustul clasificărilor generale, prin desfăşurarea evolutivă a temei centrale, prin abundenţa citatelor pilduitoare şi prin aerul de inventar al unor bunuri spirituale ; este o carte de critică aşezată, venind pe urma criticii profesioniste, a foiletoniştilor, a iniţiativelor şi controverselor, a impresiilor vii, a criticii ce se face paralel cu opera literară. Faptul că înglobează proza naţională, de la Heliade-Rădulescu pînă la Camil Petrescu inclusiv, este semnificativ pentru lărgimea de spirit a d-lui Vianu, care — am văzut şi în *Estetica* sa, şi în studiile critice — se mişcă pe o largă arie de idei şi fenomene artistice. Dintre toate cărţile noastre de critică universitară (de altfel puţine la număr), *Arta prozatorilor români* este cea mai obiectivă, cea mai comprehensivă. Lipsită de tonul polemic faţă de contemporani, mărturiseşte un spirit egal, o justă redare a ansamblului şi a părţilor componente, un adevărat model de ceea ce trebuie să însemne asimilarea literaturii celei mai recente în patrimoniul învăţămîntului superior. După M. Dragomirescu şi discipolii săi (între care cel mai remarcabil e d. Const. Emilian, cu al său *Anarhism poetic*) şi după G. Ibrăileanu — care au barat intrarea în universitate a oricărei originalităţi, afară de cele ale cenaclului respectiv — d. Tudor Vianu face într-adevăr primul pas sigur de-a împăca învăţămîntul şi literatura contemporană. Şi cîştigul este, fără îndoială, al criticii universitare, prima oară dezbărată de ostilitate, de pedantism și de suficiență dogmatică. D. Vianu inaugurează, la noi, tradiția profesorului luminat, receptiv, grăbind modernizarea cursului de literatură națională, rămas la sămănătorism și poporanism, cînd nu era, și mai în urmă, făcînd astfel tranziția firească între valorile care s-au stratificat și valorile care trăiesc în conștiința contemporană a cititorului neprevenit și neviciat de rezistențe impermeabile. Este cu atît mai demn de stimă norocosul său început, căci nu vine pe calea istoriei literare, împotmolită la Eminescu, ci pe drumul, mai subtil și mai rapid totuși, al esteticii. Ne amintim că răposatul G. Bogdan-Duică, specialist pînă la infinitezimal în istoria literară a veacului al XIX-lea, a încercat să înfățișeze la catedră și cîțiva poeți contemporani ; dar spiritul în care i-a comentat a fost puțin recomandabil și pentru noile valori literare și pentru profesor. Toată critica de catedră a vechii generații, în frunte cu Iorga, Ibrăileanu, Dragomirescu, Bogdan-Duică și chiar Ovid Densusianu, n-a făcut altceva decît să prejudicieze literatura română contemporană, pe care, în sectoare diferite și parțiale, e drept, o servise, cîndva, în critica profesională ; între profesor și publicist se săpase parcă o prăpastie, și anii adăugau în ostilitate ceea ce ar fi trebuit să adauge în generozitate. Acești critici s-au blocat, la catedră, în spiritul de cenaclu, teoretizîndu-și parțialitatea și strecurînd-o în sufletul studenților, sub falsa aparență de știință și obiectivitate, de adevăr și frumos. Așa se explică de ce critica universitarilor a pierdut, la un moment dat, autoritatea disciplinei, pe care socoteau a fi monopolizat-o ; a trecut însă în mîinile foiletoniștilor, a criticilor profesioniști, care au asistat, cu exclusivitate, progresele uimitoare ale scrisului românesc, din 1918, pînă azi. Iar ca un semn al decadenții însăși, a criticii universitare, demisă și din critica la zi și din misiunea ei de nobilă animatoare a noilor valori, este că mai toți criticii profesioniști au luat asupră-le și sarcina ce revenea, de drept și de fapt, universitarilor. Istoria literară, edițiile critice, monografiile și studiile asupra clasicilor au revenit, ca o cinste suplimentară, tot criticilor profesioniști, ca d-nii E. Lovinescu, Perpessicius, Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu. Cu excepția d-lui G. Călinescu, a cărui activitate originală, bogată, a legat critica universitară de critica profesionistă, prin talent excepțional, prin putere de muncă și realizare, dacă nu și prin obiectivitate, numai d. Vianu a participat la redresarea, cu material nou, a criticii universitare, căzută în dogmatism steril.

Lucrarea despre *Arta prozatorilor români,* deși urmărește în succesiune istorică stilul individual al celor mai importanți scriitori, nu este un tablou istorico-literar al prozei naționale din veacul al XIX-lea și al XX-lea pînă în zilele noastre. Totuși, d. Vianu e călăuzit de sentimentul istoric al școlilor și curentelor literare, cărora prozatorii aparțin. Judecați în cuprinsul categoriilor estetice respective, mai bine spus în timpul relativ al acestor categorii, clasificările pierd rigiditatea dogmatică a canoanelor de poetică și retorică ; cum spune d. Vianu însuși : „Pentru cercetătorul de azi există nu numai stiliști, dar și stiluri ; nu numai scriitori individuali, dar și grupări care îi conțin, curente care îi poartă.

În lucrarea de față, consacrată artei prozatorilor români, am ținut seamă de ambele principii enunțate mai sus. Am analizat prozatorii noștri în particularitatea lor stilistică individuală, dar și în curentele stilistice care îi cuprind.“

Studiul său ar fi deci „o încercare de estetică literară evolutivă“ — un fel de istorie stilistică a prozei românești. Raportați la expresia văzută ca o funcție structurală, scriitorii sunt poate cam schematizați, o asemenea metodă pare să simplifice uneori lucrurile cu oarecare nu zicem ușurință (calificația nu se poate aplica unui spirit grav, reflexiv ca d. Vianu), ci prea repede generalizare. Să luăm cazul lui I. L. Caragiale, pe care-l înglobează în categoria estetică a realismului ; prin oralitatea stilului (I. L. Caragiale e un geniu structural dramatic) e neîndoios că aparține realismului, deși prin tipologia personagiilor este un clasic de cea mai autentică marcă, cel puțin în comedii. Limbajul dramatic caragialian e realist pînă la zona argoului de mahala ; estetica lui este însă, în substanță, a unui clasic. Redusă numai la fața stilistică, opera lui Caragiale e văzută prea la suprafață ; categoria esteticii realiste, în care e-nsumat, îl schematizează. Metoda analizei pur stilistice a unui scriitor e o metodă exclusivistă, parțială, a esteticii mai ales germane ; aplicația d-lui Vianu, oricît de seducătoare ar fi și oricît de subtilă și fructuoasă — față de confuziile grandilocvente ale unui alt universitar, care face atîta caz de „arta cuvîntului" deși n-are intuiția proprietății cuvîntului însuși și limpezimea teoretică a inteligenței — este stînjenită din cauza strictului paralelism între individualitatea stilului unui scriitor și structura categorială a stilului văzut în prea schematice clasificări.

D. Vianu a evitat ocazia Poeticei și Ritmicei clasice, care cataloga stilurile în nici o dependență cu structura individuală a creatorilor ; dacă face apel la ele, din cînd în cînd, se referă numai la tropi și numai cînd tropul este și o modalitate organică și frecventă în stilistica unui scriitor. Esteticlan, și nu retor și gramatician, cade însă în extrema cealaltă, a rigidității categoriilor stilistice, socotite drept niște realități obiective ; ceva cam în felul concepției despre fixitatea și puritatea genurilor din estetica lui Boileau. Clasificările sale sunt cam arbitrare, cînd sunt făcute sub semnul categoriilor estetice ; sub titlul *Realismul artistic și liric* sunt clasați B. Delavrancea, Duiliu Zamfirescu, Al. Vlahuță, Brătescu-Voinești și sămănătoriștii Sandu-Aldea, I. Adam, N. Dunăreanu, Em. Gîrleanu și M. Sadoveanu. În aceeași structură stilistică se cuprind Duiliu Zamfirescu și Sadoveanu, Delavrancea și Brătescu-Voinești! Alteori, clasificarea nu mai aparține categoriei estetice a stilului, ci grupării istorico-literare : *Prozatorii „Junimei"*, în care intră Maiorescu, Eminescu, Creangă, Slavici, Caragiale. Sau, în grupa *Scriitorilor savanți*, se clasează Hasdeu, Odobescu, Anghel Demetriescu și N. Iorga.

Dar ce-au a face Hasdeu și Odobescu, Demetriescu și Iorga nu numai ca stiliști individualizați, dar ca structură stilistică generală ?

Nu vom împinge pînă la epuizare asemenea confruntări ; ar fi și inutil, fiindcă altul e meritul cărții d-lui Vianu.

Mai puțin de „estetică evolutivă" și, mai ales, de analiză critică individuală — monografia sa este sugestivă prin observațiile de nuanță, prin filiațiile și disociațiile ce stabilește între felurițí scriitori și stilurile lor, prin anume caracterizări generale sau circumstanțiate, prin tot ce confirmă, din sugestiile și analizele altor critice, prin ceea ce infirmă sau completează. Privirea evolutivă a prozei românești între Heliade și d. Camil Petrescu schițează și o istorie sub apectul ei estetic, dar și o serie de rezecții și analize, aplicate la obiect, de o netăgăduită și comprehensivă pătrundere.

1941

[MIHAIL VILLARA: „FRUNZELE NU MAI SUNT ACELEAŞI"]

În marele armistiţiu dintre 1919—1939 s-a vorbit de atîtea ori despre un nou romantism, în literaturile apusene. Istovirea morală şi materială, după un aprig război, neliniştea şi nesiguranţa unei societăţi, incapabilă să-şi găsească un echilibru, au făcut să se străvadă un nou „rău al veacului", mai ales în romanul apusean al celor două decenii de pace înarmată.

Şi chiar în poezie, suprarealismul a întreţinut o stare de „revoluţie permanentă", ea însăşi semn al dezechilibrului postbelic.

În literatura noastră, generaţia care singură s-a denumit de la 1928 a importat o sumă de nelinişti, pe cale livrescă, dar a fost ea însăşi bîntuită de cele mai contradictorii aspiraţii ; primatul autenticităţii în artă, ruperea limitelor raţiunii, goana mistică după felurite „trăiri", vitalismul frenetic, agonismul şi experienţialismul cel mai divers au oglindit îndeajuns acelaşi nou romantism, de care Europa a fost serios convulsionată.

Ca o mărturie întîrziată a aceleiaşi perioade apare astăzi romanul d-lui Mihail Villara, *Frunzele nu mai sunt aceleaşi,* distins cu premiul „Culturii naţionale". Desigur, epocile literare nu au limite matematice în timp ; ele se prelungesc uneori mult peste convenţiile de date, iar momentele iniţiale ale unei noi stări psihologice nu sunt şi cele mai rodnice din punct de vedere artistic.

N-am putea preciza cînd a fost redactat romanul d-lui Villara, deşi confesiunea sa se desfăşoară înainte de anul izbucnirii celui de-al doilea război mondial.

Am spus cuvîntul confesiune ; e cert că ne aflăm în faţa unui material autobiografic ; mai mult chiar, am putea afirma că participăm la un jurnal romanţat, în care realitatea şi ficţiunea se dispută cu egală putere ; în tot cazul, se simte în tot timpul că nu s-a făcut acel necesar decalaj dintre viaţă şi contemplaţie ; creaţia presupune o delectare, care este şi o purificare în sensul estetic, fireşte şi, dacă voiţi, o tăiere a cordonului ombilical dintre viaţă şi reconstituirea ei pe plan imaginar.

Cu toate aceste prelungite dificultăţi, debutul d-lui Villara este remarcabil din toate punctele de vedere ; însăşi autenticitatea experienţelor sale este o garanţie a vocaţiei, deşi romanul său pare, adesea, un fel de minuţios dosar literar al tuturor experienţelor de care romanul european a fost preocupat în ultimele două decenii. Lector pasionat (de aci excesul livresc al reminiscenţelor sale, care într-o ficţiune mai mult strică decît sporesc prestigiul artistic), e foarte adevărat că uneori ai impresia că eroul care-şi povesteşte la persoana întîi întîmplările ar fi el însuşi deprins din filele atîtor romane, al căror ecou ţi se trezeşte involuntar în memorie. Justificarea excesului de referinţe cărturăreşti e absolvit, pînă la urmă, de ţinuta intelectuală a expresiei, de luciditatea mereu trează, ca şi de cinismul atitudinei ; un cinism care parcă purifică o atmosferă interlopă, de boemă internaţională, de veleităţi şi compromisuri în care eroul trăieşte, dar cinismul transpune pe dublu registru faptele şi siluetele personagiilor, cu care îşi întretaie existenţa ; eroul se menţine necontenit pe ambele planuri : ale actorului şi spectatorului. Farmecul inteligenţii pare mai persistent decît al evocării ; pe frontispiciul romanului s-ar putea înscrie emblema : dezagregare morală şi luciditate intelectuală.

Tip instinctiv, dornic de voluptăţi erotice, în care se diluează pînă la pierderea personalităţii, şi o recompune numai graţie facultăţii critice de a analiza, de a compara şi a judeca oamenii şi stările sociale cu care vine-n contact ; nemulţumit în permanenţă, de sine şi de toţi, e adesea pradă unui nihilism moral de estet lezat în dorinţele lui secrete de echilibru, de cristalizare a vieţii lui şi a celor din jur.

Experienţele erotice şi sociale îl învîrtesc într-un cerc vicios, din care recoltează numai o exasperare a simţurilor şi o golire a conştiinţei; societatea însăşi este un veşnic provizorat; nu aderă la formele ei incerte şi nici la problemele ei difuze, confuze şi deznădăjduite; egoismul individual i se pare a fi fondul tuturor lucrurilor; atomismul societăţii este un spectacol mai evident decît aspiraţiile ei colective.

De aceea am putea spune că toate personagiile care defilează în cartea d-lui Villara sunt mai curînd pitoreşti şi ciudate, o colecţie de mai mari şi mai mici egoişti, oscilînd între acumularea de senzaţii erotice şi ascensiunea într-un sector social, indiferent cum şi unde; spectacol dezabuzat, văzut de un spirit şi mai dezabuzat.

Am uitat să spun că eroul participă la viaţa unor medii străine, deci mai complexe şi ca tipuri şi ca probleme sociale; începutul romanului se petrece la Londra, iar restul la Berlin, în perioada republicii, pînă în momentul venirii la putere a nazismului.

Spirit liber şi aspirînd mereu la libertate, eroul judecă mai puţin ideile şi mai mult oamenii care le promovează şi le aplică; experienţele lui sociale ţin cu deosebire de ordinea contemplaţiei decît de participarea directă, cu toate că, la Londra, intrase într-o mişcare de redresare a maselor, atras de o situaţie personală, nu de o ideologie. Fiind strein, priveşte cu ochi critic manifestările societăţii engleze şi germane.

Experienţele cele mai numeroase (s-ar putea spune că prea numeroase) se consumă pe planul erotic; o foame a simţurilor îl scutură periodic şi o obsesie a femeii îl acaparează fără pauze; şi-n acest domeniu e lucid şi analitic, voluptos şi cinic, fără să adere, ca şi în ordinea socială. Inconformist, e veşnic disponibil (romanul e gidian ca filiaţie) din grija de a-şi salva independenţa şi personalitatea; dar o personalitate care nu se angajează decît în experienţa simţurilor şi la periferia aventurii, marea aventură riscă să nu-i iasă niciodată în cale; poate nici n-o caută, fiindcă eroul este un temperament pasiv; deşi acumulative, experienţele lui erotice sunt comune, ca şi partenerele; mai personală este atitudinea de sus, a inteligenţii cinice. Şi totuşi, ultima experienţă sexuală se umanizează de iubire şi suferinţă; e însă tot o experienţă comună, cu o femeie tot atît de cenuşie; aventurile şi elecţiunile acestui Nathanael cinic sunt de aceeaşi substanţă; marile tensiuni nu l-au ispitit, aşa cum l-au ispitit multiplele posesiuni.

Soledad, ultima experienţă, îi angajează şi inima şi-i atenuează cinismul; îl umanizează şi pune capăt unei existenţe boeme, ca şi romanului. Moartea femeii care l-a iubit dezinteresat îi umple sufletul de milă, sentiment neîncercat pînă atunci. Dar poate că eroul atîtor aventuri sexologice a obosit, umanizarea este semnul unei crize de disponibilitate, prin care trece în preajma vîrstei de treizeci de ani. Viaţa s-a desfăşurat ca un film, la care a participat frenetic şi pe care l-a contemplat lucid.

Experienţele lui şi ale altora l-au dezamăgit; inteligenţa singură i-a fost sprijin într-o serie de dezaxări.

Cum spuneam, farmecul acestui roman autobiografic, care îţi lasă un gust de cenuşe, se desprinde din atitudinea de cinism superior a comentatorului, fiindcă eroul se comentează cu voluptate şi insistenţă, cu pasiunea crîncenă de-a scormoni în viciile şi elanurile lui frînate.

Scris cu o mare stăpînire de sine, jurnalul romanţat *Frunzele nu mai sunt aceleaşi,* ca să nu strige, îşi domină sensibilitatea, iar ca să nu-şi declare disoluţia morală, îşi dă un spectacol cinic din viaţă.

Inedit

ION VINEA:

„PARADISUL SUSPINELOR" *

Mișcarea noastră simbolistă a avut să lupte în contra a două mari piedici de evoluție diferențială. În lirică, eminescianismul era perpetuat de o falangă de epigoni care îi imitau expresia și sensibilitatea, chiar în plin triumf al sămănătorismului ; acesta însuși nu putea depăși o poezie rustică, de natură socială și revoluționară, ca la d. Goga, sau idilică și descriptivă, ca la Coșbuc și St. O. Iosif. Simboliștii își căutau o nouă sensibilitate și expresie, pe baze de larg idealism și individualitate. Generația simbolistă din preajma unui Macedonski, D. Anghel și I. Minulescu a crescut în cultul unui misticism estetic a cărui realizare variată s-a concentrat în primatul poeziei. Poeții își revarsă fantezia, își adîncesc sensibilitatea și își inovează expresia și peste tiparele îngrădite ale versului, insuficient să încapă în silabele lui disciplinate, transfigurarea unui eu bogat și capricios. În plin romantism încă, Eminescu își schimbase uneori lira pe armonia unei proze artistice de culoare și atmosferă transcendentă ; *Sărmanul Dionis, Cezara, La aniversară* și basmul *Făt-Frumos din lacrimă* prelungesc peisagiile lunare și extazul tulburător al poeziilor pe planul neștirbit al subiectivismului său.

Dacă însăși proza sămănătoristă a fost de structură lirică, în evocările de natură și în romanele eroice ale d-lui M. Sadoveanu, ca și în proza lui Sandu-Aldea, romanul social al acestui curent s-a constituit pe determinismul moral al naturalismului.

Reacția modernistă a mers așadar în ambele direcții, ale poeziei, ca și ale prozei. Pilda d-lui Arghezi, creator de gen și născocitor inepuizabil de perle impalpabile de vis, a servit drept îndemn viu poeților mai noi. Ziaristica însăși, în care își macină talentul atîția literați, și-a înnobilat ținuta, și-a renovat vocabularul și mijloacele stilistice de pe urma invaziei poeților în proză. Critica nu poate rămîne într-o rezervă mută față de acest fenomen care mărturisește o însemnată creație expresivă a modernismului. Proza de structură poetică imprimă un timbru adînc unei apreciabile părți din scrisul contemporan.

Eminescu, Anghel, d. Arghezi reprezintă matca autohtonă a prozei noastre artistice. Antinaturalismul susținut de simboliști n-a derivat însă numai dintr-un izvor local. La baza prozei poetice naționale stau influențele venite dinafară ale lui Villiers de l'Isle-Adam și Edgar Poe.

D. Ion Vinea a început cu poezii, încă de prin 1913, în *Noua revistă română*, a mînuit cu subtilitate apoi poemul în proză, în ciclul *Flori de lampă*, unde găsim și cîteva nuvele, cu subiect și analiză interioară, dintre care *Descîntecul* revela un prozator. *Paradisul suspinelor* aduce afirmarea deplină a unei metode de scris, a unei discipline artistice, situîndu-l în vecinătăți de primul plan. D. Vinea trecea, nu demult, drept animator al modernismului de extremă stîngă; dar destinul său nu era de simplu experimentator ; cele trei nuvele aci prezente îl înălță peste capul tuturor foștilor săi colaboratori, astăzi detractori injurioși, acuzînd de trădare de grup un scriitor cu o înaltă conștiință artistică.

D. Vinea are un gust special pentru introspecțiune și analiză. Nuvela *Luntre și punte* dezvoltă problema de conștiință a unui furt, cu etapele ei de obsesie, de oscilare, cu întortocheri subterane de suflet, cu enigme și îndrăzneli singulare. Eroul are ceva de detectiv în atenția cu care își urmărește propriile stări intime, ca și în rezolvarea unui fapt de voită gratuitate. O dublă conștiință îl împinge la act : curiozitatea de a se analiza lucid și de a scormoni un suflet străin, închis și automatizat. Senzaționalul datelor de la care d. Vinea pornește nu este decît un pretext de psihologie. Sub steaua lui Edgar Poe, care a ispitit adesea fără izbîndă şi alţi nuvelişti, d. Vinea izbuteşte să ajungă la un liman de artă.

---

* Edit. „Cultura națională".

Ultima poveste, *Cu inima-n cap,* e un sarcastic monolog interior, o luptă cu sine însuşi a eroului hărţuit între faptă şi analiză. Tînărul care nu îndrăzneşte să culeagă rodul unei iubiri cert oferite suferă de viciul analizei paralizante. Un pretext senzaţional apare aci sub forma unui agent de moravuri care pune capăt şovăielii personajului. Episodul are însă un sens mai adînc: e un gest de sarcasm amar, o pălmuire a faptului, o irupere a realităţii în stufişul întortocheat al gîndului. D. Vinea atribuie eroilor o dublă conştiinţă: una în planul voliţional, în impulsii şi dorinţe, alta în planul cerebral, comentatoare a celei dintîi. Cu luciditate, cu poezie, cu tehnică evident concentrată, scriitorul stăpîneşte un instrument precis de analiză. Fapta fizică e un motiv numai al dezlănţuirii de mobile şi veleităţi. Sufletul personagiilor se frămîntă în cascade interioare, se jalonează în reflexii şi se consumă într-o ironică neputinţă. Cea mai lungă nuvelă din volum, *Paradisul suspinelor,* dă dovada şi celor mai personale calităţi ale scrisului d-lui Vinea, dar indică şi limitele şi inconvenientele metodei sale. Echivocul între real şi ireal, amestecul visului şi al treziei, atitudinea de permanentă ironie care maschează comentariul povestitorului se-nmănunchează bogat în cele peste 100 de pagini ale acestui roman miniatural.

În *Paradisul suspinelor,* metaforă delicioasă a actului sexual, d. Vinea epuizează cîteva existenţe, le observă în principiul lor fundamental, care este unic. Tirania sexului e urmărită de la neliniştea adolescenţei (Darie, care este şi povestitorul), la nevroza monomană (Lia), de aci la inconştienţa simplă a instinctului animal (servitoarea Frosa) pînă la pasiunea tragică şi degradantă (Willy şi mai cu seamă Axel). Varietatea psihologică a eroilor nu e prea mare, însă farmecul inalterabil al acestei nuvele capitale din proza d-lui Vinea stă în marea capacitate de transfigurare a faptului brut, a anecdoticului elementar.

O pînză subtilă şi complicată de irealitate înfăşură sexualismul eroilor. Copulaţia care le desfată cu o frecvenţă exclusivă viaţa e redată cu o acuitate rece, dar e poleită de o feerică poezie. Realul abject e ridicat la potenţe imateriale; o promiscuitate de instincte prinde tonuri de halucinantă tragedie. Smîrcurile vieţii plutesc pe aripi de vis; trivialitatea e necontenit protejată de graţia virilă a unei expresii de o bogăţie şi o noutate metaforică de prim ordin. Intriga se simplifică, descripţia se diafanizează, anecdota este eliminată sau concentrată avar; faptele se succed ca pure stări lirice; ceva de buimăceală savant sugerată învăluie actele personagiilor ca la adolescenţii de o perversitate candidă din *Les enfants terribles* ai lui Cocteau. O încălecare de planuri contradictorii, de realitate şi vis alternează pe axa unei intense ironii. Excesul de comentar al scriitorului e însă în parte dăunător; d. Vinea putea renunţa la intercalările cuprinse în cursive şi care trădează direct şi teoretic atitudinea sa spirituală şi mobilele ei estetice. Luciditatea sa artistică împinge scrutarea mijloacelor proprii la o limită cam extremă; o calitate viguroasă cînd e în dinamism artistic se transformă într-un exces de autoraţionalizare. Stilul său de o subtilitate metalică, metaforismul său disciplinat şi cu străluciri de piatră preţioasă îi dau un prestigiu suficient de scriitor original. E în *Paradisul suspinelor* un libertinaj înalt poetizat, o artă purificată a expresiei, care aşează această povestire în fruntea ultimelor producţii de proză artistică. Dar dacă d. Vinea realizează o metodă de scris, nu era nevoie să intervină şi s-o explice; putea numai s-o practice, s-o topească în aliajul de preţ al exaltării sale poetice; luciditatea sa e o lamă care taie nu numai în sufletul personagiilor; cu al doilea ascuţiş sîngerează uneori însăşi arta poetului Vinea.

1930

G. M. VLĂDESCU:

„MENUETUL"

(roman) *

Romanul *Menuetul* al d-lui G. M. Vlădescu este o încercare de a surprinde o anume psihologie a provinciei, în care se-ncadrează și o patetică tragedie a dragostei materne, înțeleasă ca o exclusivitate tiranică asupra copilului.

Bătrîna Angelica Manolache, mama viitorului muzicant de reputație mondială, Paul Manò, cedează cu resemnare insistențelor profesorului de muzică Anibal Ionescu din orașul provincial fără nume în care se țese acțiunea, trimițîndu-și băiatul la Paris, unde cucerește rapid o glorie precoce. Ionescu e un pitoresc ratat, cufundat într-o căsnicie vulgară, cu fiica gazdei, Victorița, părăsită de primul soț, un picher, care-i lasă o amintire concretă în Olimpia, odraslă mediocră, adoptată de noul tată.

Procesul de convingere al dezadaptatului maestru de muzică și transformarea subită a d-nei Angelica, sub atmosfera scrisorilor lui Paul, care-și povestește succesele și explică dascălului său impresiile muzicale, alcătuiesc un fel de intoxicare morală, extinsă pînă la gradul unei psihoze colective. Ca în *Madona cu trandafiri*, a d-lui G. M. Zamfirescu, tîrgul se animează sub acțiunea unui eveniment excepțional, cafeneaua devine o plasă vie de opinii și supoziții, menuetul cîntat de Paul se infiltrează ca un leit-motiv emoțional al orașului, inerția morală a provincialilor se descătușează un moment din mediocritatea lui esențială. D-na Angelica devine centrul atenției în urbea sa placidă, iar Victorița Ionescu prepară, cu abilități și instincte vulgare, terenul pentru o eventuală căsătorie a lui Paul cu Olimpia ; între timp, cultivă și amorul tînărului Ispas, logodnic cu anticipative drepturi maritale asupra Olimpiei ; în fața rușinei patronate de soția sa cicălitoare, Anibal reacționează, pleacă de-acasă, în urma unui scandal, și termină printr-o relevatoare sinucidere a mizeriei lui sufletești, după ce se vede înșelat în cinstea paternă și uitat de fostul lui elev, care-i scrie mai rar și cu zgîrcenie. Colportajul mahalalei provinciale, comentariul scandalului conjugal al familiei Ionescu, interpretarea unui leșin al d-nei Angelica drept un simptom de sarcină, deși bătrîna se extenuase într-o așteptare deznădăjduită a lui Paul, suferind prea mult de îndepărtarea lui, pregătirea sub presiune oficială a unei recepții sărbătorești a gloriosului muzicant, care-și anunțase sosirea în urbea natală, contramandarea ordinului de la centru, cerînd grabnic să se renunțe la pregătirile de primire, sunt filmate de d. G. M. Vlădescu cu amănunte și într-un ton de evidentă satiră și cu intenții de caricaturizare. Intuiția provinciei tinde la un aspect simbolic, la o înverșunată ripostă, în care se vede toată antipatia scriitorului.

În măsura capacității de vulgaritate, personagiile din *Menuetul* trăiesc cu o psihologie rapid prinsă ; Victorița, țața Aglaia, mătușa și mentorul ei, Mateeș, directorul liceului, tipurile secundare, de atmosferă locală, au o existență mai concretă.

Deși centru al acțiunii, Paul e o fantoșe, convențional prezentată, un fum crescut din imaginația lui Anibal, care-și substituie toate aspirațiile lui muzicale în băiatul cu talent excepțional al d-nei Angelica.

O retorică emfatică urmărește etapele carierei răsunătoare a tînărului Paul. Exprimată indirect, ea aparține stilisticei d-lui G. M. Vlădescu și diminuează astfel din vitalitatea pitorescului Anibal.

Cînd tonul de lirică acumulare a stărilor sufletești dispare, îl înlocuiește reportajul direct și caricatural. Cu toate aceste inconveniente, tragedia d-nei Angelica schițează un tip și reproduce un document de patologică dragoste maternă.

---

* Edit. „Bucovina", I. E. Torouțiu.

Însă d. G. M. Vlădescu şi-a conceput romanul pe schema unei comedii. Tipurile sale se grupează pe acte; primul rezolvă faza de incubaţie a entuziasmului pentru geniul lui Paul, convingînd pe d-na Angelica să-şi sacrifice iubirea egoistă pentru gloria copilului; al doilea fixează momentul de beatitudine al maestrului şi al mamei, în urma succeselor tînărului muzicant; al treilea prezintă manevrele matrimoniale ale Victoriţei, care o determină pe Angelica să-l recheme urgent pe Paul, prea înstrăinat de tîrgul natal; actul al patrulea dizolvă magia sub care au trăit atît Angelica, Victoriţa, cît şi Anibal. Mama îşi aşteaptă în zadar fiul, care murise în străinătate, Victoriţa renunţă la visul de a mărita pe Olimpia cu Paul, fiindcă Ispas accelerase contractul printr-o sarcină premaritală, iar Anibal sucombă sub ruşinea pe care i-o provoacă familia.

Un melodramatic final aduce în braţele veştejite ale d-nei Angelica pe secretara lui Paul, adevărata autoare a ultimelor scrisori, venită ca din partea lui, redîndu-i o fiică în locul băiatului pierdut.

Împărţit între analiza unui caz patologic de iubire maternă şi între cronica mediocrităţii unui oraş provincial, *Menuetul* d-lui G. M. Vlădescu oscilează între analiză şi document pitoresc; o ambiguitate de metode, care prejudiciază un autentic material de observaţie şi un roman cu însuşiri parţiale netăgăduite.

1933

AL. VLAHUŢĂ ŞI EVOLUŢIA ROMANULUI *

Au trecut două decenii de cînd d. H. Sanielevici afirma că „*Dan* este creaţiunea unui mare talent şi îndeosebi a unui mare psiholog".

Destinul literar al lui Vlahuţă a suferit rigorile tuturor scriitorilor de tranziţie: elogiat, adoptat ca o necesitate aderentă psihologiei unei generaţii, astăzi opera lui odihneşte în cripta pioasă a istoriei literare. Cei mai mulţi dintre noi am strecurat fiorul primelor lecturi între filele poeziilor şi nuvelelor sale; el ne-a servit ca punte de legătură spre opera lui Eminescu, el a repetat, obsedant, prologul lamentelor inadaptabilului social, devenind, prin contrast, şi în mod pasiv, precursor al ecloziunii de primitivă sensibilitate a sămănătorismului.

De structură eminesciană în lirică, personalist în satiră, şi limitat la revolta faţă de soarta scriitorului în societate, iubitor al trecutului răzăşesc al neamului, pe care l-a preamărit, în *Din trecutul nostru,* îndrăgostit de frumuseţile naturale ale pămîntului natal, cîntat în *România pitorească,* reluînd, neobosit, acelaşi sentiment de dezolantă neputinţă şi dezgust în care e cufundat inadaptabilul, Alexandru Vlahuţă, cu abile ingeniozităţi de psihologie generală, a vrut să fie, în *Dan,* romancierul ce încrustează în concret sensibilitatea unei generaţii.

---

* Cu ocazia reeditării lui *Dan.*

Timpul nostru își creează alt suflet ; inadaptatul descompus prin pasivitate începe să devie o figură a trecutului ; psihologia lui nu mai este și a noastră. Depozitară a stărilor interioare dispărute, arta le concentrează în esența creațiunilor ; în lumea iluziei, tipurile ce încarnează sentimente istorice ne impun prin existența artistică ; ce s-a volatilizat în sensibilitate se refugiază în creație, pe care o putem înțelege, dacă nu o putem identic retrăi.

În configurația unui gen, ajuns la metodica și obiectiva realizare a operii d-lui Rebreanu, între culoarea evocatoare și nostalgică a romanelor lirice și eroice ale d-lui Sadoveanu, între intelectualizarea și disecția atentă de senzații din proza d-nei Papadat-Bengescu, între nervoasa trepidație a scrisului d-lui Aderca, între efuziunea imagistă și frăgezimea d-lui Ionel Teodoreanu, între naturalismul violent și subiectiv al d-lui Dem. Teodorescu, sau ca un arc de armonie clasică, între eleganța stilizată și idilicul senin al lui Duiliu Zamfirescu, pînă la excesul de ingenios estetism al d-lui Minulescu, locul pe care Vlahuță îl ocupă în evoluția romanului se micșorează, prin nereușita artistică, la confluența preocupărilor unui spirit nemulțumit, ce-și travestește aspirațiile și resentimentele sub forma literară.

I-a lipsit lui Vlahuță vederea clară și dezinteresată a creatorului ce se transformă în vehicul de expresie a fizionomiei morale a contemporanilor. *Dan* e gîfîitoarea melodramă a scriitorului neînțeles de societate și iubită ; e demonstrația, cu artificii de meșteșug, a unei teme scumpe scriitorului : conflictul interminabil între poet și colectivitate. Exortația naivă și satira, aproape suspectă prin personalism, își dau întîlnire pe fiecare pagină : școala, familia, societatea, viața politică și literară, intimitatea vieții casnice, tot ce e organizație plurală e caricaturizat cu accente de monotonă predică. Personagiile sunt înjghebări de carton, înseilări de alternative accente retorice, de simpatie sau antipatie, sumar schițate, într-o aburită atmosferă de socialism dulceag și anecdotic, de individualism pueril și pasiv pînă la vegetare. Fiecare din ele e un *porte-parole* al unei idei pragmatice, strecurată cu insistentă insinuare. Situații false și nemotivate lăuntric, dozare meșteșugită, dar inestetică, de scene care țintesc un efect imediat, clișee stilistice și reminiscența procedeelor de foileton, teoretizare directă, în varii domenii de activitate practică, naivități și dulcegării, lirism de esență mediocră transpus în roman, într-o sufocantă atmosferă de natare și inadaptabilitate deprimantă — iată la ce se reduce romanul lui Vlahuță.

Dan, eroul, e un învins *apriori* : e un spectacol întristător, dar nu e o creație ; psihologia lui e o succesiune de stări lirice : peisagii interioare rarefiate, simulînd o vibrație epică, literatură enervantă de revoltați fără vigoare, fals idealizați, într-o inabilă pledoarie pentru sine.

Psihologia dorinții, iubirea pasională și mistuitoare, abstract și general tratată, își trage izvorul din poezia savant construită, dramatizată și retorică a poetului.

Reeditarea lui *Dan* nu găsește nici un ecou în sensibilitatea contemporană ; n-o găsește nici în comprehensiunea noastră critică. Rămîne un document al unei dispoziții dezolante și al unei nemulțumiri stîngaci asimilată în construcția fabulei ; o artificială proiecție lirică a celui care a scris *Liniște* și atîtea pagini de proză uscată, de plictisitoare lamente personale.

În baza unei concepții romantice perimate, care acordă artistului un rol profetic în societate, Macedonski a revendicat violent această prioritate pentru poet. Vlahuță a teoretizat-o didactic și a solicitat-o lamentabil.

1926

V. VOICULESCU:
„POEME CU ÎNGERI"

La al patrulea volum de poezii, d. V. Voiculescu prelungeşte şi în *Poeme cu îngeri* vestigiile unei mentalităţi care, în latura mai sensibilă, purcede din didacticismul sămănătorist al lui Vlahuţă. Inconvenientele se revarsă, copleşitor, şi în forma versurilor sale, a căror limbă abundă în expresii ca: *liotă, zîrnă, colastră, oibul, calîp, smidă, ciopoare, mînzări, brană, teful* — şi alte nenumărate regionalisme inestetice, mărturie şi a unui viciu de curent literar, dar şi a limitelor expresiei sale poetice. Cu acest excesiv vocabular poporan, n-ar fi fost inutil să-şi însoţească volumul şi de un glosar.

Dintr-o inegală şi variată culegere ca cea de faţă, desprindem, totuşi, o notă persistentă, ce traduce preocupări mai mult interioare decît expresive: dispoziţia mistică, provenită din aspiraţia de a crede; misticism fără elan, sau naivitate a simţurilor ce percep lumea ca o minune: mai mult o nelinişte interioară, plasticizată în aspre viziuni. Ecoul în sensibilitate e însă depăşit de obsesia imaginativă: o atitudine formală; dezastrul necredinţii se transformă în descripţie; aspiraţia spre divin e, în fond, aspiraţie spre purificare etică:

Arar prin codrii negri mai scapără lumini ;
Sunt ochi aprinşi de fiare, colţi lucii de jivini,
Ce, singure, uitatul domeniu mai străbat,
Căci poftele-s la pîndă şi urile se bat

Pe unde altădată, temut de vînători,
Vrăjitul Cerb de aur păştea culcat în flori.
Pe negre guri de peşteri el azi s-a mistuit.
Albinele simţirii de foame au murit
Pe fagurii vieţii, mîncaţi de urşi greoi,
Iar stupii amintirii, prădaţi, se surpă goi
În scorburile unde burei miroase-a stîrv
Şi umbra copleşeşte copacii pînă-n vîrf ;

apoi dorinţa de izbăvire :

Tu, Doamne, ştii că-i bine şi-i drept ceea ce-ţi cer,
Nu zăbovi la ruga uscatelor păduri :
Trimite-un pîlc de îngeri, în spate cu securi.

(*În pădurile cu gînduri*)

Tot astfel, sosirea primăverii regeneratoare oferă poetului materialul ei descriptiv, stabilind această transpoziţie, în care aspectul exterior ia tonuri de frămîntare morală :

Ea (noaptea) *intră şi tîrăşte alaiul tot de-afară :*
Se umflă-n mine ape, trec turme de ţigăi
Şi aburii lăuntrici iau chip de Primăvară,
Cu sîni rotunzi de măguri şi coapse moi de văi.

Sosesc, scăpaţi şi teferi, din cuşcile-ntristării,
Cocorii bucuriei, solia-ntîiei berzi,
Şi şesurile minţii, miriştile uitării
Le-mproureazǎ iarba cu mii de gînduri verzi.

(*Noapte de marte*)

Reversul dispoziţiei apare în *Toamna :*

Grădinile-amintirii se scutură de roade
Şi pajiştile-amare îngălbenesc de poame ;
Uitarea îşi trimite arar, cînd li-este foame,
Furnicile ei negre şi viespile-i iscoade.

Miroase pretutindeni a mucigai şi-a miere.
O fructă ciugulită de pasărea durerii
Mai spînzură scheletic de vreascul ros al Verii :
Din hîrca ei sămînţa rînjeşte în tăcere.

Procedeul e unitar : transpoziția elementelor descriptive, prin metaforă ; simbolica e formală.

Părăsind tendința de interiorizare, instrumentul plastic al d-lui Voiculescu e firesc să se fixeze în pastel, în care găsim aspectul proaspăt al faunei sălbatice, viguros și original zugrăvit, ca în acest tablou hibernal :

Dorm grași, în scorburi stupii, ticsiți de miere nouă,
Miresmele din lume acolo-s strînse cheaguri,
În timp ce ei (urșii), *ca țîncii, sug labele-amîndouă*
Și mormăie, săracii (!) visînd că sug din faguri.

Cum ies acum bursucii cam nărăviți la lene,
Cînd nu-s croite pîrtii prin grelele omături ?
Cum mai răzbat puiendrii și vulpile viclene
Cu cozile învoalte, tîrîș ca niște mături ?

De veverița însă chiaburã și-nfoiată
În vechia ei scurteică, nu-mi pasă orice-ar spune
Ea fură toată vara și-ascunde la poiată,
Iar iarna stă pe vine și sparge-n dinți alune.

(*Gînduri de iarnă*)

Remarcăm, în același sens, *Știubeiul din codri.*

1927

ALICE VOINESCU:
„ASPECTE DIN TEATRUL CONTEMPORAN“ *

Oricîte forme de critică ar exista, în esență critica nu poate înceta să fie înțelegere și evaluare a creației artistice. Dar critica însăși riscă să se anemieze, dacă rămîne în hotarele strict naționale și nu privește și dincolo de ele. Și nu e vorba numai de-a trage cu ochiul, să vadă ce se mai petrece prin vecini, ci trebuie să-și facă o adevărată educație la spiritul veacului, fixat în ceea ce ne-am obișnuit a numi europenism și universalism. Ca și un geograf, care ar cunoaște numai geografia țării lui, un critic național specializat numai în reliefurile și constituția literaturii autohtone nu-și poate revendica dreptul la viziunea totalitară a semnificației valorilor din timpul său.

Fără să se aplece în mod special asupra personalităților europene din vremea lui, un Titu Maiorescu a judecat întreaga cultură și, deci, și literatura națională, „de la înălțimea veacului al XIX-lea“ ; un Paul Zarifopol, indiferent de atitudinea lui subiectivă și de judecățile lui de valoare răsturnate, s-a mișcat pe planul creației europene. Dar chiar întreaga critică postmaioresciană, deși n-a atins prin studii directe plafonul universalismului și europeismului, n-a părăsit nici un moment adeziunea la problemele de conștiință și de estetică ale veacului.

S-ar putea apoi consacra, în istoria literaturii noastre contemporane, un întreg capitol al influențelor fecunde, exercitate asupra culturii române, prin intermediul luminat al cîtorva germaniști, angliciști și italieniști ; nu numai franțuzologii, ca să folosim un termen cu oarecare nuanță ironică, au abundat în cultura și literatura națională. E drept că opera acestor pionieri ai universalismului european, în cultura noastră, alternează între informație și critică, între propagandă și orientare ; dar, oricum ar fi, nu se poate spune că ne-am închis numai între zidurile scunde ale culturii și creației locale. Atîtea traduceri, studii și chiar monografii stau mărturie despre nobilul efort de universalizare și europenizare al spiritului nostru național, care-și ascute și adîncește originalitatea specifică în interdependența organică ce face din Europa nu numai continent geografic, dar și un continent deosebit al civilizației și spiritualității umane. Și poate că niciodată nu se pune mai acut problema solidarității spiritului european decît în momentele lui de criză tragică, așa cum se pune din 1918 necontenit și pînă astăzi, fără nici o soluție salvatoare.

---

* Edit. „Fundația regală pentru literatură și artă“.

Cunoscută publicului prin activitatea sa de conferențiară, iar unui cerc mai restrîns, prin cursul său de istoria teatrului, profesat la conservatorul de artă dramatică, d-na Alice Voinescu pornește inițial din filozofie ; dacă nu ne-nșelăm, teza sa de doctorat tratează o problemă kantiană. Nu este de mirare deci să-ntîlnim în cele patru studii, reunite sub titlul general de *Aspecte din teatrul contemporan,* consacrate lui Wedekind, Shaw, Pirandello și Claudel, un punct de vedere filozofic, și anume, patru modalități ale cunoașterii, concretizate cu ajutorul ficțiunii dramatice. Să nu uităm de altfel că, în 1935, d-na Voinescu a închinat un înțelegător și nuanțat studiu lui Montaigne.

Pe cît de „inactuală“ părea monografia sa asupra marelui moralist francez, într-o vreme de frenezie ideologică, prevestitoare de furtuni istorice, tot pe atît de distantă, față de punctul de vedere comun, pare reunirea studiilor asupra a patru din cei mai opuși dramaturgi moderni ; căci d-na Voinescu nu-i judecă nici din punctul de vedere al publicului, iubitor de spectacol, nici din punctul de vedere al actorului popular, ci numai din punct de

vedere critic, al textului. Și, chiar în această perspectivă, selecția dramaturgilor analizați se face pe o anume axă : a poziției spiritului modern, în care arta e privită ca o modalitate a cunoașterii. De-aci poate tonul de pledoarie, insistențele și revenirile, o anume abundență abstractă, vecină uneori cu prolixitatea și raportarea la un punct fix, la o coordonată care este poziția spirituală a teatrului modern. Cu excepția lui Claudel, unde analiza estetică e mai accentuată, este caracteristic acestor studii de a nu acorda nici artei specific dramatice, nici tehnicei și nici expresiei decît cîteva observații generale ; în schimb, se acordă sensului spiritual, modalității de cunoaștere, cu ajutorul dramei, ca formă supremă de artă, toate onorurile și toată ingeniozitatea de interpretare și subtilitatea de analiză.

De altfel, în *Introducere,* d-na Alice Voinescu, filozofînd asupra esenții teatrului și asupra stilului spiritual, configurator al epocii moderne, acordă acestei forme literare virtuțiile cele mai înalte. „Actul dramatic, spune d-sa, e realizarea unei tensiuni în sine, e realizarea de dinamism sufletesc, în afară de conținutul stărilor de conștiință. Fața subiectivă a acestui fenomen e *durată vie,* ce trebuie deosebită, pe de o parte, de timpul fizic, cel ce scaldă pe dinafară devenirea fenomenelor, iar pe de alta, chiar de durata psihologică, luată în sens bergsonian. Căci aceasta din urmă e conștiința curgerii, a succesiunii stărilor noastre psihologice, pe cînd *durata vie* e însăși conștiința în sine, așa cum o realizează eroul dramatic în actul său : conștiința generatoare din noi, adică conștiința spiritualității noastre.“

Adică se acordă creației dramatice un exclusiv sens metafizic, dincolo de psihologism și chiar de poezie. Punct de vedere discutabil, desigur, ca și acela al identificării dintre creația filozofică și cea poetică, dezvoltat în prezentarea „sistemului filozofic“ claudelian. Dar datoria noastră e să-l privim momentan ca valabil, fiind el însuși punctul de vedere exclusiv al acestor studii.

În al doilea rînd, d-na Voinescu vede în creația dramatică domeniul în care se configurează mai bine stilul interior sau spiritualitatea unei epoci. „Tot astfel, continuă d-sa, în marea dramă contemporană, putem recunoaşte aspectul psihologic şi spiritual al concepţiei dinamice, care domină cugetarea ştiinţifică şi psihologică de azi.“

Iar ca o justificare a înmănuncherii celor patru spirite atît de aparent contradictorii, ni se comunică următoarele : „Dacă printre toţi dramaturgii contemporani am ales pe Wedekind, Shaw, Pirandello şi Claudel, n-am făcut-o pentru că îi socotim singurii autori dramatici desăvîrşiţi ai zilelor noastre, ba chiar am putea zice că, din punct de vedere scenic şi estetic, nu toată opera lor ar merita să fie relevată. Cum însă ceea ce ne preocupă aci este fizionomia proprie a epocii noastre, socotim că aceşti patru autori s-au străduit, mai mult decît alţii, să descopere chipul culturii noastre şi să-i schiţeze profilul ei caracteristic. De la Wedekind, care exprimă strădania duhului de a se deştepta sub formă de pornire instinctivă din somnul adînc al materiei, trecînd cu Shaw prin aventura faptei, cu Pirandello prin riscul cugetării, pînă la izbînda «actului spiritual» celebrată de Claudel, ni se înfăţişează unul şi acelaşi elan vital, în cei patru timpi fundamentali ai mişcării sale creatoare.“

Am subliniat formula însăşi a d-nei Alice Voinescu, spre a nu trăda concepţia sa critică ; pornind de la o idee prestabilită : „Tipul de om veşnic şi nou totodată“, şi de la o premisă metafizică a modalităţii teatrului, ca expresie artistică, e firesc să înglobeze în acelaşi stil interior patru personalităţi atît de opuse. Critica este hotărît dogmatică, cel puţin în cazul de faţă, iar realizarea ei este dialectică şi logică. Acceptînd punctul său de vedere asupra cunoaşterii dramatice ca valabil, putem accepta şi construcţia sa dialectică în toate încheieturile ei ; numai că fizionomia stilistică a unei culturi, în specie a dinamismului modern, nu se poate configura reducînd-o exclusiv la creaţia teatrală. Asemenea sinteze critice sau înglobează totalitatea creaţiei, ca filozofia, literatura, ştiinţa, artele plastice şi muzica, în dialectica stilului istoric al epocii, sau riscă să apară ca nişte ingenioase apropieri ale unei minţi subtile şi subiective.

De aceea, ne oprim cu mai multă adeziune la paginile de analiză critică şi de interpretare izolată ale d-nei Alice Voinescu decît la coeziunea de ansamblu a punctului său de vedere. Şi sunt numeroase aceste pagini, mai ales acolo unde d-sa selectează cele mai caracteristice opere ale dramaturgilor, făcînd un adevărat sondaj în sensul lor ascuns ; în asemenea cazuri, expresivitatea estetică şi semnificaţia spirituală a lui Wedekind, Shaw, Pirandello şi Claudel coincid, iar satisfacţia noastră critică e întreţinută cu cele mai substanţiale analize şi disocieri. Căci dacă există un sens metafizic la fiecare din autorii studiaţi, el este tot atît de impermeabil, după cum şi valorile lor estetice sunt intransmisibile. Între inconştientul german al lui Wedekind şi voluntarismul irlandez al lui Shaw nu vedem o treaptă evolutivă, ci două universuri morale diferenţiate ; după cum între umorismul sicilian al lui Pirandello şi catolicitatea franceză a lui Claudel nu poate fi nici o soluţie de continuitate, nici o concluzie logică. De altfel, conceptul „elanului vital“ şi al dinamismului modern, în jurul cărora d-na Voinescu încearcă să fixeze o fizionomie stilistică, ni se par foarte vagi, foarte elastice. Ceea ce ne apare mai mult în evidenţă, cînd studiem izolat pe Wedekind, Shaw, Pirandello sau Claudel, sunt aderenţele lor rasiale şi reacţiunile lor înăuntrul societăţii şi spiritului contemporan respectiv, şi nu unitatea lor, în cadrul spiritualităţii moderne. De ce atunci Wedekind, şi nu Strindberg, de ce Shaw, şi nu Ibsen, participă în mod egal la întregirea fizionomiei dinamice a timpului nostru ?

Dar, cum ne-am propus să acceptăm punctul de vedere al cărţii şi sinuozităţile dialectice ale autoarei, e inutil să mai începem o controversă.

D-na Alice Voinescu face un adevărat serviciu culturii noastre, prin prezentarea călduroasă, omagială, a celor patru dramaturgi de faimă europeană ; iar criticii noastre dramatice îi oferă unul din cele mai preţioase daruri. Informaţia directă la texte, cunoaşterea limbii originale în care dramaturgii s-au exprimat şi subtilitatea analizii sunt calităţi de mîna întîia, pe care regretăm a le întîlni atît de rar. Cartea sa suscită gîndirea lectorului, a actorului şi regizorului şi iniţiază pe plan într-adevăr european şi universal pe amatorul ales de teatru. Lipsită de prejudecăţile etice, estetice, tehnice şi de gust, inteligenţa vie a d-nei Alice Voinescu, dacă-şi impune o dogmă, ea este de natură atît de nobilă, încît nu poate prejudicia cu nimic pe autorii preferaţi ; mai curînd îi avantajează şi-i promovează-n mod egal în stima noastră, ridicîndu-le arta pe acelaşi plan al cunoaşterii.

1941

ILARIE VORONCA:

„ZODIAC" *

În d. Ilarie Voronca modernismul de cea mai nouă formulă şi-a găsit un propagandist neobosit în versuri şi în indicaţii de proză destul de lirică, spre a pluti în entuziaste confuzii. Cu poemele adunate în acest *Zodiac*, este la a şaptea culegere de versuri. D. Voronca uimeşte prin bogăţia excesivă a imaginilor, prin acumularea lor neistovită dar disparată, în poezii care iau proporţii nuvelistice.

Printre versurile sale te poţi plimba ca printr-un hăţiş nesfîrşit, poţi schimba direcţia, fără teamă de a pierde firul călăuzitor, te poţi întoarce sau eşti liber să sări de la sfîrşit la-nceput şi de-aci la mijloc. Ca într-o pajişte de luxuriantă vegetaţie, te pleci să culegi o floare, o pui la butonieră, sau o azvîrli, culegi alta sau renunţi, căci n-ai ispita să iei un buchet întreg.

Nici în *Zodiac* nu surprindem disciplina interioară a poemelor acestui virtuos de metafore şi excesiv amator de personificări.

Printre grindina de imagini a acestui volum străbate şi o nedezminţită aspiraţie poetică, un fel de apel cosmic, de confundare în ritmul interior al elementelor naturii. D. Voronca are un freamăt de sensibilitate înăbuşit în risipa imaginilor. Avîntul său îşi caută un zbor şi o intimitate în stihii şi misterul pămîntului, însă rămîne mai ales la notaţie :

---

* Edit. „Unu".

Prin amintirea dreaptă, prin crestele de flăcări,
Te urcă pe o targă de spume în petală,
Distilează în voie aroma din stamină
Cînd marinaru-și prinde la piept steaua polară,
Cînd pe-nălțimi copacii se turbură ca vrăjitorii.

Sau :

Ca prințesele norii se tolănesc pe perini albastre.

Sau :

Fluviile duc trena oceanelor ca pajii,

semne ale unui autentic fantezism.

Cu tot aspectul de vapor încărcat și greoi, în unele fragmente de notație ies și undele unei ascensiuni lirice :

Încet din minerale și plopi ridică luna,
Și ondulezi nisipul pînă-n gingia mării ;
Te-ndepărtezi cu barca pescarului pe-o targă
De valuri ; în apuneri te-ntorci cu vînătorii,
Și-mparți cosașilor pîinea din lampă și din odihnă,
Cu somnul ca un baldachin profilat pe creștet,
Și-n nări păstrînd parfumul esenței de brad tare
Glezn-a primit sărutul izvoarelor de munte
Și visul care saltă pe frunțile-n dezlegare
Cum pe bolovanii rotunji Trotușul în dantele.

Și morile de vînt ale închipuirii adună din cele patru puncte ale văzduhului un nedisciplinat material cosmic, într-o virtuozitate imagistă care devine o primejdie lirică, pentru poet, bineînțeles.

1931

ILARIE VORONCA:

„INVITAȚIE LA BAL" (1924—25) * ; „INCANTAȚII" **

D. Ilarie Voronca adună, într-o plachetă liliputană, cîteva poeme publicate între 1924—25, alese după atmosfera unitară în care au germinat și cu semnul unei formule de tranziție a artei sale poetice. Acest caracter de singularitate nu constă atît în structura mijloacelor sale, de prodigios și difuz imagism, cît în atitudinea interioară.

Am insistat, cu alt prilej, asupra fanteziei sale umoristice, generalizată de altfel și la urmașii săi întru integralism. Într-un decor urban, de civilizație modernă, de mașinism și standardizare a vieții, în *Invitație la bal*, ne regăsim în momentul inițial al dadaismului, așa cum s-a manifestat și la Tristan Tzara. Un impresionism violent și incoherent, prin disparitatea imaginilor, defilează, într-un fugitiv jurnal cinematografic, succesive naturi moarte din atmosfera marelui oraș.

În această direcție de umor și acumulare senzaționistă, d. Ilarie Voronca a fost repede urmat de falanga aderenților integraliști ; maestrul a fost completat și depășit de discipoli ; îi revine meritul priorității și al fixării istorice a unui moment din tribulațiile curentului.

Caracterul de notație al acestor versuri e dublat de citadinismul lui exclusiv.

Cîteva exemple :

---

* Edit. „Unu".
** Edit. „Cultura națională".

Catalog de mașini agricole : Sena
Ce cale ferată arterele tale cu sînge și gări
Ca bromura gestul tău îmi face bine uneori
Drum, dinam bandajat excepțional...

Sau :

Miresmele se împart ca afiș electoral
Te port la mine ca un registru copier...

ne introduc îndată într-o atitudine de dizolvare a lirismului prin umor, după cum o atmosferă ostentativ modernistă circulă în această transpunere a iubirii într-un peisaj mecanic :

Sunt ochii tăi terenuri sportive,
Cu cîmpuri și sonde de petrol,
Cu hipodromuri, cu hangare de avioane,
Ce tipografii, ochii tăi
Și pupilele tale, rotative imense,
Cum se desfășoară din privirile tale
Toată viața mea
Ca un jurnal cu ultimele știri.

În acest procedeu, lirismul e un simplu pretext pentru decor, o coardă plesnită, din care a murit melodia ; notația se precipită în senzații de o astfel de virtuozitate :

În obraz vîntul îți aruncă vitriol
Noaptea intră în odaie cu toată stima
Zgomotele descresc ca prețul cerealelor
Inimile noastre ar putea fi ca frații siamezi
Frunzele colecționează autografe, parfum,
Orașul s-a deschis ca un porte-cigarettes
Pomii îți dăruie cărți poștale autumnal
Salcîmii : ce mașini de scris în culori.

Prin insistență, toate solicită atenția spre amuzament și converg la transcrierea umoristică a peisagiului.

Din disparitatea de senzații urbane, poetul se reculege numai în piesa finală, care părăsește filmarea pură și se încordează într-un fior liric de neliniștită chemare erotică :

Prin tusea orașului, stilet invizibil, pas
Îngeresc. Tu — pe umărul nopții, o amforă tîrziu,
Sanie subțire cu armăsarii iuți, știu,
O tristețe vine spre mine ca pe o sîrmă un glas.
Apropiere tăcută, cu mîini — ferigă,
Întind, asemeni unui gît, auzul atent
Și deodată : muzica țipînd pe acoperiș strident
Liniștea s-a rupt de mine, ca o verigă.
Aci e sufletul peste cupole despletit,
Greu, huruitul roților în beznă
Și nebunia ca un noroi pînă la gleznă.
Nu auzi ? Rîd pentru reprezentația de sfîrșit...
(Sfîrșit)

capăt din ciclu, care este în același timp și punte de legătură cu elanul din poemele ulterioare, pînă la prezentele *Incantații*, prin care d. Voronca este egal cu sine însuși ; același delir cosmic constituie atmosfera dominantă a universului său poetic, brăzdat de o ploaie uluitoare de stele, ca o abuzivă feerie în haos.

Poezia sa impune ca o avalanșe de stihii clătinate de furtuni nestăpînite, străbate cu aluviuni intemperante și se susține cu dezlănțuiri de forțe nedisciplinate. Ea se exprimă prin serii de imagini, zvîrle torente de metafore, escaladează zările prin disparitatea plastică. Lipsită de principiul respirației normale, fără pauze interne, cu zăgazurile deschise pretutindeni, e o forță masivă, fiindcă ne cuprinde într-un dinamism de o rară bogăție ; nu cunoaștem, în lirica timpului, o mai autentică isterie verbală, scuturată de un senzaționism aproape exclusiv. Străbătută de o frenezie rimbaldiană a imaginii, poetica d-lui Voronca se anulează în înseși excesele ei, căci ne impune o lectură intermitentă, care să facă posibilă aparența unei discipline absente.

Evident că, în totalitate, se degaja din ea un lirism de feerie cosmică, de halucinatoare persistență a plasticii. Are toate asemănările cu un vulcan, din care țîșnește lavă nealterată, dar care se sedimentează în straturi înghețate, consumîndu-și temperatura lăuntrică în jocul neostenit al artificiilor.

În culegerea penultimă, *Zodiac*, d. Voronca și-a căutat o relativă disciplină formală, în utilizarea aproximativă a versului alexandrin. E, poate, consecința teoretizărilor sale din *A doua lumină*, în care anunța integralismul ca pe o artă clasică. Intenția provine numai dintr-o ignorare a propriului temperament. Oroarea de muzicalitatea simbolistă l-a dus la o fanfară de imagism romantic, la izgonirea melodiei închise în murmurul silabelor ; tehnica imaginei a rămas aceeași, ca în primele sale poeme ; închisă în clopotul vast al orizontului, o furtună nu e mai puțin dezordonată decît în limitele concrete ale unui parc. Este însăși iluzia d-lui Voronca, a cărui predilecție progresivă pentru alexandrin și folosința intermitentă a rimei n-a alterat și structura intimă a imagismului său.

În *Incantații* circulă un elan erotic, cu înalte tonuri de odă ; strofa închide singură un poem, iar în excesul de imagini te poți opri, ca în oaze succesive ; încet, te deprinzi deguști un grup de acorduri, în disproporționata simfonie în care se zbate delirul liric al poetului, ca un șir de arbori despletiți, sub bătaia grindinei și a fulgerelor aglomerate pe creștet.

La întîmplare, extragem acest fragment de imn, strop din frenezia unui poem unic, înglobat sub titlul de *Incantații* :

Ascultă : de-aș fi fost corăbier aș fi răscolit
Toate algele, toate vînturile să-ți închin
Un continent nou, și țarini ți-aș fi dăruit
Numele tău ca pe-un steag de sare și de vis.
Giuvaergiu, în spumă aș fi smuls un oval
Și vaste candelabre aș fi topit pe buză
Ca păsări liberate frunțile din cristal,
Corăbiile de gheață într-un inel în spuză.

1931

ILARIE VORONCA:

„ACT DE PREZENȚĂ“ *

Cu d. Ilarie Voronca te îmbarci, în versuri sau în proză, spre un inevitabil uragan de imagini. În *Act de prezență* trecem prin șapte poeme, ca printr-o mare de stele căzătoare, uluiți și totuși îndemni. Am căutat un timp și sensul prozei sale poetice și am găsit numai elogiul poetului, mag al cuvintelor, dezbrăcat de orgoliu social, romantic, năucit de elementele cosmice în care se risipește.

Simțul migrațiunii necontenite iată-l formulat în aceste rînduri : „Voi pleca desigur și de-aici. Voi mătura cu coada de cometă a nedefinitelor mele doruri alte ținuturi. Și voi privi iarăși înspre trecut, mereu, ca un om care se depărtează cu capul întors înapoi, pînă ce depărtarea îl înghite“ (pag. 14). Nevoia de evaziune apare și ea, ca o necesitate vitală : „Cît de mult am iubit acel provizorat, acea incertitudine, acea libertate a călătoriei. Ești în tren : plutești între două lumi din care ești rupt — pentru cîtă vreme ? — cînd nu mai saluți aceiași oameni, cînd nu mai figurează nici una din obligațiunile scrise pe agenda ta de om binecrescut“ (pag. 22).

Pretutindeni aceeași goană fără repaos, într-un abuz de imagism, care ne dovedește că d. Ilarie Voronca, mustrat pentru indisciplina interioară a versurilor sale, ne desfide, cu aceeași intemperanță, și în proză.

1932

---

* Colecția „Cartea cu semne“.

ILARIE VORONCA:

„PETRE SCHLEMIHL“

cu ilustrații de Michonze, Victor Brauner, S. Perahim *

Titlul simbolic al poemelor d-lui Ilarie Voronca, deși împrumutat dezrădăcinatului Chamisso, nu este decît emblema unei solitudini, în care cel mai fecund și dotat temperament al integralismului autohton s-a refugiat, în urma unui conflict obișnuit în toate grupările de solidaritate revoluționară. Ajuns la notorietate și evoluat de la faza experimentărilor în gol, d. Voronca a fost repudiat de proprii săi discipoli și considerat un burghez parvenit și comod instalat în obezitatea succesului :

> *Singur, singur,*
> *Plutesc peste mahalaua depărtată...*
> *Dar tălpile fîntînilor ating cerul încuiat în pămînt.*
> *Sunt singur prin cositorul înviind cohortele de îngeri,*
> *Fără umbra mea ruptă fărîme ca o scrisoare aruncată vîntului,*
> *Fără umbra mea care era scara de mătase conducînd spre bal*
> *conul altor oameni,*
> *Și totuși am văzut ce ascundeau ferestrele semenilor mei :*
> *masacrele, îngenuncherile.*

După această violentă despărțire din molusca poetică în care diferențierea exista numai în raport cu celelalte curente de artă, d. Voronca s-a regăsit în identitatea estetice i sale și în convingerea mesianică a unui martiraj poetic, plin de încredere în sine și în mirajul unui mesagiu fără oscilații. Din frenezia îmbrățișării elementelor cosmice, poetul s-a întors în conștiința lui rănită de semeni, dar întărită de un orgoliu nu mai puțin hipertrofiat de izolarea care ascute simțurile și excită închipuirea.

Ca și în *Incantații*, d. Voronca e poet prin acea tensiune interioară, flacără purificatoare, în care se mistuie vreascuri și legume, aștri și pămînt negru, cioburi și vase de preț. E în poetica sa o abundență de elemente atît de disparate, încît se poate spune că nu există figurație mai congestionată în toată lirica noastră ca în poemele sale. În *Petre Schlemihl* sunt reluate multe din temele și sugestiile din crezul absolut în destinul poetului și al poeziei pe care a oficiat-o sacerdotal în manifestul din *A doua lumină.* Că uneori se poate întrevedea o relativă disciplină în scurtimea unor poeme este incontestabil ; că alteori conturul lăuntric al stărilor lirice e mai evident, iarăși este de remarcat. Însă structura imaginii și delirul metaforic al d-lui Voronca sunt tot atît de identice, încît excesul însușirilor sale este contrariat de excesul defectelor. Se observă însă o mlădiere a tonului interior spre liniștea elegiacă, alternată cu mesianismul orgolios în excelența poetului și a poeziei :

> *Luați seama : cînd privirea voastră nu bate mai departe*
> *decît o pușcă ruginită,*
> *Cînd în creierul vostru anotimpul adoarme într-un fotoliu*
> *confortabil,*
> *Eu văd peste munții pleșuvi, sau peste vînturile tinere,*
> *Cum vine înspre voi un fiu pe care cîndva l-ați izgonit,*

vanitate care se transformă dintr-un simțămînt personalist într-o profesie de credință, în artă :

> *Dar am știut : versul e chivăra fermecată*
> *Care va face să trec nevăzut printre oameni*
> *Prin noaptea ca o rază în jur desfășurată*
> *Nimeni nu-și va mai spune, poetule, de-i sameni*
> *Și poemele sunt ciubote de șapte poști*
> *Care mă duc din cercul polar la caldul tropic,*
> *Și-n vers ca-n geanta unui botanist recunoști*
> *Ierburile atîtor distanțe stînd alături...*

---

* Tip. „Bucovina“, I. E. Torouțiu, 1932.

sau concluzia din strofa finală a aceleiaşi poeme :

Poet eşti şi de aceea, pururi Ahasverus,
Fără umbră şi cauţi cheile şipotului,
Iubirea sună-n tine ornic deşteptător,
Ai cîntat şi umbra s-a speriat şi a fugit ca o pasăre.

Din tonul de înaltă frecvenţă al elogiului adus sieşi şi poeziei, d. Voronca se regăseşte uneori într-o melodie de resemnată umanizare, ca în această elegie, remarcabilă şi pentru sensibilitatea ei, dar şi pentru aspiraţia sa de disciplină formală :

Şi totuşi, tîrziu, într-o noapte ploioasă.
Voi bate, omule, la geamul tău,
Şi nu vei şti : e linişte umedă în oase,
Sau e o veste pentru mai bine sau mai rău.

Păsări încetinite cu un amurg în vine,
Obrazu-acestei umbre sfîşiate de fulger,
De unde sună-n cupă linguriţa luminei,
Strălucitor vestigiu tăind aerul-luger

Vă voi vedea pe voi oameni şi uneltele voastre,
Veţi sta într-o tăcere în jurul unei mese,
Şi lampa ca o ceaţă prin respiraţia noastră
Se va urca pe buze, prin vorbe, ca o tuse,

a cărei continuare, deşi nevertebrată, sugerează o stare lirică de reconfortare în umanitate, după zguduirile unei nesfîrşite evadări în zona celor patru puncte cardinale.

Între extrema unui individualism programatic şi între aceea a unui potolit drumeţ ajuns la limita forţelor, poetica d-lui Voronca e în plină desfăşurare de imagini, dintre care unele sunt peisagii cu un contur mai cert. De altfel, egal cu sine însuşi, d. Voronca e nou şi totuşi acelaşi.

1933

ILARIE VORONCA:

„PATMOS ŞI ALTE ŞASE POEME" *

Fecunditatea lirică a d-lui Ilarie Voronca pare nelimitată ; la al zecilea volum de poezie, într-un deceniu de activitate neîntreruptă, nu dezarmează încă. Din contra, cu fiecare culegere nouă, schiţează şi o evoluţie. Evident că, în esenţă, poetica d-lui Voronca rămîne tot unitară. Excesul său de imagism, ca şi frenezia sa uneori numai formală, alteori substanţială, rămîn substratul constant al inspiraţiei sale. Evoluţia se simte numai în materialul intern al poemelor sale. Dacă în *Invitaţie la bal* circulă un peisagiu urban, deşi într-o expresie depăşită de mult de mişcarea poeţilor extremişti, dacă în *Incantaţii* pîlpîie flacăra unui elan erotic neîntrerupt, în *Patmos* surprindem o elevaţie spre dematerializare.

Noul volum al d-lui Voronca cuprinde însă un material poetic atît de divers, încît regăsim multe din temele şi procedeele sale anterioare, alternînd cu poemele în care stăruie obsesia unei spiritualizări. Ultimele şase poeme, prin discontinuitatea lor internă, ca şi prin tehnica metaforei, mai mult decorativă, aparţin unui ciclu liric mai vechi. Poate de-aceea le va fi separat de restul ciclului organizat în jurul unui titlu atît de sugestiv. Drept e că, pe lîngă această discordanţă, mai subzistă încă una, aceea a bucăţilor în proză, intercalate între poeme. Locul lor era poate mai nimerit în *Act de prezenţă* decît aci. În tot cazul,

---

* Editura „Vremea".

d. Voronca evoluează spre o dublă organizare, de conţinut sentimental şi de expresie. Mai întîi se observă o progresiune logică a poemelor, uneori bazată pe anecdotă. Vechea formulă care unanim era aplicată poeziei sale, ca fiind citibilă în orice ordine, de la început la sfîrşit sau invers, nu-şi mai găseşte justificarea integrală. Dar dacă, în trecuta manieră, ameninţa cu primejdia unei diluări, prin aglomerare de metafore, a poemului, în noua sa formă, o vizibilă discursivitate este consecinţa utilizării elementelor de anecdotă. Este situaţia din *Întîia apariţie*, din *De ce atîtea priviri ?*, din poema, jumătate în proză, jumătate în versuri, închinată lui Roger Vailland, din *Tristeţe unanimă* sau din *Minunata călătorie*, care începe astfel :

Ţi-ai smuls mîna mătăsoasă mică din mîinile mele
Şi te-ai înălţat sprintenă ca-ntr-o figură de dans
Pînă la platforma tramvaiului înţesat de lume.
În mişcarea aceasta rochia s-a ridicat puţin
Şi s-au oprit şi alţi călători să vadă tresărirea genunchiului subţire
Eu am rămas năuc singur, în începutul de ploaie,
Revărsare tulbure, nisipoasă a vremii,
Cuvinte de dragoste năpăstuite în gură
Şi dinţii mei încleştaţi peste zvîrcolirea lor sălbatecă,

început, fără-ndoială, prozaic, însă înnobilat de ridicarea pe un plan de vis a aventurii sentimentale a poetului, ca în acest peisagiu interior, întîlnit spre final :

În orizonturi de unde vin anotimpurile în caleşti strălucitoare
Păduri se-nfiorau ca de o boare, de rătăcirea noastră.
Deveneam invizibili ? Florile se-nălţau pe tulpinele lor firave,
Turme de curcubeie fumurii treceau prin zarea halucinată,
Prin munţii depărtaţi ca o marmură roşiatică
Se vedeau vinele de metal, izvoarele minerale ale aurorii.
Tăceri eterne. Păduri eterne. Cîntece eterne.

Printr-o figuraţie nu mai puţin nouă, dar organizată, poetul reia contactul cu viziunea cosmică a liricei sale, în care se iveşte şi aspiraţia spre dematerializare de care am amintit. Sentimentul acesta de eteritate, într-un decor cosmic de puritate originară, este atît de consistent în prezenta culegere, încît el este tema ce simfonizează poemele cele mai frumoase ale d-lui Voronca. Insula Patmos, vedenie luminoasă în tîlcul ei simbolic, este materializarea poetică a aspiraţiei care străbate întreg ciclul.

D. Voronca ajunge uneori la o puritate de contemplaţie pe care n-am întîlnit-o în întreaga sa operă. Turbulenta filmare de imagini, din obişnuita sa poetică, face loc aci unei calme şi înalte viziuni supraterestre :

Merg spre apus. Sub respiraţie se abureşte ca o sticlă azurul,
Cer risipit în suflet. Şi tu ca alt cer te risipeşti.
Dar poate suntem chiar nourii uşor suiţi în slavă,
Clari, fără legături, cum sunt bulele de aer într-o apă
Atît de senini. O pace apărînd treptat la orizont ca o navă,
Şi timpul ca un fum prin mîinile noastre de apă.
Sus întîlnim păsări lîncede ca nişte valuri
Liniştite. Suflet numai. Atît mai suntem. Şi ce bine
Ne simţim. O adiere calmă ne duce pe alte maluri
Din plante întîlnim numai aroma.
Numai zumzetul suav de albine.

(*Au fost oameni ?*)

Aceeaşi descătuşare, prin trecerea într-un peisagiu ideal, revine sub diferite forme :

În urma noastră toamne şi veri se risipesc
Ca un nour de praf după trecerea mulţimii
Vom călca mereu prin ierburile acestea incandescente
La marginea terestră vom privi cascadele de stele căzătoare.
Crinii loviţi îşi răspund din loc în loc,
Parfum subit tăcerea tăind-o ca un ţipăt,
Departe ne surîd prietenii şi apusurile dispărute,
Şi noi vom merge fără să ne oprim prin această veşnicie suavă.

(*Păsări smulse cu rădăcinile*)

După asemenea exemple, înclinăm a crede că sensibilitatea d-lui Voronca şi-a impus o improprie frenezie rimbaldiană, în cele mai multe din poemele sale. Coarda elegiacă din *Restrişti*, volum de debut şi turburat de atîtea influenţe, este mai conformă cu melodioasa lui simţire decît cu zbuciumul unei prodigioase invenţii imagiste, adesea exercitată în gol.

În ciclul liric al acestui imaginar *Patmos* este o evoluţie de o remarcabilă puritate a imaginii, de o sensibilă voinţă de disciplinare a conţinutului sentimental şi a formei.

D. Voronca utilizează chiar strofe de factură clasică, cu ritm şi rimă regulate, în diferite poeme ; desigur, le-ntîlnim sporadic, dar nu mai puţin semnificativ.

Iată cîteva pilde :

Ce pînze desfăcute !
Ce navigări ! Pleoapă
Pe sufletul meu cute
Tăind ca într-o apă.

Sau :

Aici, pe promontorii aştept acele treceri
De insulă : păsări stranii care-au venit pe strune.
Pămînt zgîriat de pluguri şi netezit de seceri
Prin migraţiuni de insuli vreau insula minune.

Sau, în sfîrşit :

Pe ce creangă să odihnească seara ? Spre care
Gură să se tîrască ploaia, ca o rădăcină
Şi unde să te mai îmbie o plecare,
O aventură s-acopere ochiul cu o suavă rugină.

Iar ca o supremă trădare a echilibriştilor de la *Unu* şi ca un semn de academizare a suprarealismului (şi la noi !), d. Ilarie Voronca deschide şi închide ciclul intitulat *Patmos* cu cîte un sonet. E drept că, deşi ortodoxe în forma lor clasică, sonetele d-lui Voronca nu sunt chiar antologice, mai ales că o punctuaţie arbitrară le strangulează respiraţia.

1933

UN PROZATOR DISTINS

Corespondenţa dintre Duiliu Zamfirescu şi Maiorescu stă mărturie de cîtă rîvnă de romancier a fost cuprins autorul *Vieţii la ţară* ; atît de mult l-a preocupat problema romanului românesc că aproape am uitat cu toţii de nuvelele lui. Se pare că el însuşi le-a uitat, de vreme ce nu le-a mai retipărit, pe cele mai multe, mulţumindu-se a fi prezent cu două culegeri într-o bibliotecă populară şi cu un tîrziu volum de amintiri, din cariera lui de diplomat. Într-un timp în care nuveliştii abundau, Duiliu Zamfirescu şi-a făcut un ţel suprem din ambiţia de a dota firavul nostru roman cu un ciclu în care, dacă n-a fost necontenit egal cu sine, a dovedit o stăruinţă remarcabilă. Iniţiativa lui, transformată într-o vastă întreprindere, ne apare astăzi mai curînd ca o succesiune de bunăvoinţi decît ca o victorie ; căci, orice s-ar spune şi oricît ne-am fixa în momentul de evoluţie al romanului nostru, din toată seria de povestiri închinate Comăneştenilor, numai *Viaţa la ţară* se desprinde ca o icoană de lumini şi armonie. Devenită operă clasică, ea îi asigură un loc în proza trecutului veac şi-i rotunjeşte figura literară, prin tot ce-a înfăţişat ca delicateţe, ca poezie domestică şi ca distincţie a expresiei ; într-un fel şi ca finală strălucire a ultimei echipe de prozatori junimişti, mai înainte de istovirea mişcării însăşi. Gloria lui de romancier aici trebuie căutată, şi posteritatea îl va distinge, oricînd, pentru fericita îmbinare de însuşiri din această senină evocare de viaţă.

D-na Mariana Zamfirescu-Rarincescu şi-a făcut un cult din reeditarea operei lui Duiliu Zamfirescu ; după *Poezii,* au urmat romanele, mai apoi un cuprinzător volum de *Nuvele* (Edit. „Scrisul românesc“), toate în aceeaşi colecţie de „Clasici români comentaţi“, de sub conducerea d-lui N. Cartojan. Nu e vorba chiar de o culegere completă a nuvelisticei lui Duiliu Zamfirescu, ci de o foarte largă antologie. Editoarea adaugă la nuvelele tipărite în feluritele volume şi cîteva bucăţi ca şi necunoscute, părăsite în revistele timpului, ca *Literatorul, Convorbiri literare, Ateneul român, Literatura şi arta română,* sau în gazete ca *România liberă.*

Cît de inegale sunt între ele e interesant de remarcat mai înainte de orice. Duiliu Zamfirescu a avut o evoluţie lentă şi nu fără semnificaţie în cariera lui literară ; pînă a nu fi intrat în cercul *Convorbirilor,* adică sub privegherea critică a lui Maiorescu, s-a căutat cu dificultate, a încercat cu nesiguri sorţi de izbîndă, în poezie, ca şi în proză. Aceeaşi corespondenţă, de care aminteam, este instructivă nu numai pentru preocupările lui de romancier, dar şi pentru raporturile dintre un scriitor şi un critic, pentru toate confesiunile şi nedumeririle comunicate lui Maiorescu şi pentru sfaturile pe care mentorul lui i le dă. Acţiunea cea mai utilă, pe care vigilentul critic a desfăşurat-o, în lunga lui seducătoare prezenţă, faţă de contemporani, e pusă într-o lumină puternică, în scrisorile publicate de d. Bucuţa. Rolul de Boileau sever şi scrupulos, ecoul de conştiinţă critică a timpului se reliefează atît de viguros în epistolele dintre creator şi îndrumător, încît trebuie să-i fim recunoscători lui Duiliu Zamfirescu pentru serviciul făcut, poate fără voie, memoriei lui Maiorescu ; astăzi, cînd se pregăteşte sărbătorirea centenarului de la naşterea lui, va fi o datorie a criticei să desprindă, din corespondenţa rămasă de pe urma părintelui criticii române, însăşi esenţa acţiunii lui, autoritatea lui permanentă, sensul de regentare a scrisului naţional, în veacul trecut. Respectul, admiraţia de care Duiliu Zamfirescu e stăpînit faţă de sentinţele lui Maiorescu au o semnificaţie mai generală ; aş zice chiar că dominaţia criticului, căreia se supune, pînă la sfîrşit, este semnul înrîuririi maioresciane, pe care timpul a preţuit-o pînă la idolatrie ; şi oricîte riposte, oricîte grele concesiuni ne întîmpină în scrisorile lui Duiliu Zamfirescu (de altfel o conştiinţă mult prea semeaţă) adresate criticului, ele nu ne pot modifica imaginea fermului Aristarc ; rezistenţele deseori înfrînte ale scriitorului la obiecţiile lui Maiorescu au valoarea unei şi mai autentice mărturii a autorităţii lui, exercitată pe o rază mai întinsă decît lasă să se vadă corespondenţa ; cînd vom avea la îndemînă toate scrisorile, cîte s-or mai fi păstrat, între criticul *Convorbirilor* şi literaţii vremii, îi vom întregi imaginea de Boileau al nostru ; dacă opera lui şi-a fixat limitele, în evoluţia criticii române, acţiunea lui directă, de sfetnic luminat, îl va restitui, cu siguranţă, rolului de profesor de gust, pe care l-a deţinut, cu prisosinţă, în cea dintîi fază a criticii noastre. Prezenţa lui printre noi va fi atunci şi mai vie, pilda lui şi mai fecundă, şi tot ce-a risipit pentru contemporani se va putea capitaliza pentru urmaşi.

Şi, într-adevăr, un studiu critic asupra lui Duiliu Zamfirescu va trebui să împartă în două etape spiritul şi chiar expresia operei lui : înainte şi după ralierea la cercul *Convorbirilor.* Nu vrem să spunem prin asta că scriitorul format, sigur pe sine, ar fi produsul exclusiv al influenţei maioresciane : va fi contribuit la maturizarea lui însăşi meditaţia asupra propriilor mijloace, dar apropierea de junimismul literar i-a reprimat, fără îndoială, tot ce era romantism juvenil, lipsă de contur în concepţie şi mai ales înclinaţia spre formele declamatoare, atît de vădite în poezia şi proza lui, din epoca *Literatorului* şi a celorlalte reviste. Sunt, în culegerea editată de d-na Mariana Zamfirescu-Rarincescu, cîteva bucăţi care nu depăşesc prin nimic caracterul de exerciţii literare. Compoziţii meditative ca *Mănăstirea Dealului* şi *Singurătatea* nu ne spun mare lucru despre prozatorul ce va deveni Duiliu Zamfirescu ; iar cîteva amintiri filmate, la voia întîmplării, din *Din Dobrogea,* nu cuceresc nici măcar prin pitorescul observaţiei, pe care ar vrea să se sprijine. Cu totul alt interes prezintă lungul episod romanţat din viaţa poetului Depărăţeanu, din *Amintiri din vremuri.* S-ar putea face numeroase apropieri între poemele lui romantice, de filiaţie byroniană, sau mussetistă, şi între această poveste de dragoste nefericită a cîntărețului *Verii la țară*, cu exaltarea lui romantică, între stări alternative de mistică amoroasă și de libertinaj dezamăgit, cu idealurile lui politice libertare, cu dezgustul pentru viață și cu frenezia care-l cotropește uneori, cu rătăcirile prin străinătate și cu sfîrșitul prematur, stigmatizat de boala fizică a romanticilor, ftizia. Nuvela este un document ilustrativ asupra începuturilor scriitorului, poetizînd retoric pe marile teme la modă, declamînd despre sentimentul naturii și despre reveria singuratică, în cadrul ei. Dar nu știu cum, în sensibilitatea pașoptistă a acestei povești de iubire, în poezia cam convențională a eroului, în limbajul lui desuet, plin de naive neologisme, găsesc o patină a timpului, nelipsită de anume farmec. Nu știu dacă Duiliu Zamfirescu *a voit* s-o aibă sau i s-a întîmplat, datorită materialului folosit ; oricum ar fi, episodul romanțat din viața lui Depărățeanu păstrează un atractiv aer de modă, în substanță și expresie, care-l face interesant.

Vă amintiți de acele crepusculare și totuși bărbătești nostalgii erotice, din cele mai multe poeme cuprinse în *Pe Marea Neagră*, ultimul lui volum de versuri.

Duiliu Zamfirescu a avut, necontenit, intuiția unei anume feminități, a unei poezii delicate a amorului, a unei pudicități firești a instinctului de dragoste, văzut și la eroinele din proza lui. Atîtea neuitate figuri, care ne-au ispitit adolescența și pe care le-am recunoscut fără dezamăgire și mai tîrziu, cînd observația a luat locul reveriei, între filele romanelor lui, mărturisesc despre cea mai autentică vînă a acestui prozator.

Dacă în *Viața la țară* nu putem trece pe cineva în umbră, chiar după timp îndelungat, aceasta este, fără îndoială, Sașa, a cărei maturitate chibzuită n-a alterat totuși prospețimea instinctului ei femeiesc, n-a depoetizat-o și nu i-a secat rezervele de adolescentă, chiar dacă i le-a comprimat.

Un amestec fermecător de sfiiciune și deliberare, de inițiativă și înfrînare, de sentimentalism și bun-simț, de delicatețe și fericire calmă împletește una din figurile cele mai originale din galeria feminină a romanului nostru. Sașa întrupează o anume reacțiune la viață, o anume oglindire a simțirii erotice femeiești, pe care timpul n-a făcut-o

nici ridicolă, nici demodată ; este ceva din multiplul „etern feminin" surprins în chipul ei lăuntric. Aș spune că cele mai interesante personaje din proza lui Duiliu Zamfirescu sunt femeile ; și poate că tot ce mai magnetizează pe cititor, în romanele lui inegale (exceptînd *Viața la țară*), sunt tot numai femeile, cu siluetele lor ce lasă în urmă un parfum discret de senzualitate și omenesc, de poezie și realism. Tipul de parvenit al Scatiului, supralicitat la atîția romancieri naționali, e mai puțin viabil, pe zi ce trece ; mai ales că pictorul lui l-a tratat destul de caricatural.

Romanul care trebuia să fie al ciocoiului și-a deplasat interesul spre Tincuța, victima bădărăniei lui, și drama femeii a trecut pe primul plan, față de ascensiunea bărbatului ; aceeași Tincuță, naivă, de a cărei idilă cu Mihai, în *Viața la țară*, ne amintim ca de o idilă a adolescenței noastre, ne impresionează încă, prin muta și aspra ei suferință. Și însăși feminitatea mai stîngace, mai prozaică, a Porției din *Îndreptări*, dacă nu ne îmbie să visăm, e mai simțită, prin discreție și sănătate sufletească, prin supunere, decît multe figuri șterse din același roman ; iar medalionul distins al Elenei, din *În război*, salvează multele lui pagini de anecdotism mărunt, după cum silueta de școlăriță a Annei ne urmărește încă, oricît de inexpresivă ar fi pasiunea ei din romanul ce-i poartă numele ; și chiar acesta, înecat în anecdotism și ușoară flecăreală dialogată, interesează prin cîteva scene de iubire și cîteva creionări feminine.

Dacă socotim roman și acele *Scrisori romane* din *Lydda*, sub materialul pedant filozofico-istoric al cărții se zbate tot o figură vie de femeie, pe care ai fi voit s-o iubești, ca mai pe toate eroinele lui Duiliu Zamfirescu. El a simțit oriunde resorturile tainice ale sufletului femeiesc, i-a auzit sunetele delicate sau mai pasionale și le-a transpus nuanțat și prin poetice ecouri. Duiliu Zamfirescu nu e un romancier social decît prin voință, prin ambiția de a crea un cadru epic unor narațiuni ciclice și prin acea convingere mai mult teoretică, anume că viața societății românești, a bunei societăți, este destul de importantă ca să intereseze pe un scriitor și destul de completă ca să creeze o literatură urbană. În prefața la *Nuvele* (1888), își confirmă, ca pentru sine, acest punct de vedere, divulgîndu-și, ca şi în corespondenţa cu Maiorescu, intenţiile programatice, atît de clare în romane :

„Societatea românească contemporană are, pînă acum, două manifestaţii puternice în proza literaturii propriu-zise : stratul cel mare al ţăranului, pe Slavici ; stratul mahalalelor şi oraşelor de provincie, pe Caragiale.

Nu ştiu dacă în succedarea acestor doi autori este o paralelă conscie cu straturile pe care le reprezintă literatura lor, sau dacă nu cumva ei vin unul după altul fără voie-le şi numai pentru că dezvoltarea straturilor s-a urmat aşa şi nu altfel trebuiau să se urmeze. Nu ştiu, cu alte cuvinte, dacă literatura lui Caragiale nu a trebuit fatal să vie după Slavici, şi acum nu ştiu dacă literatura care va veni după Caragiale nu va fi total a stratului corespunzător stratului de deasupra."

Folosirea artistică a „stratului de deasupra" şi-a luat-o asupră-şi Duiliu Zamfirescu, şi romanele lui au voit să dea viaţă în ficţiune aristocraţiei rurale şi burgheziei orăşeneşti ; dar viaţa adesea a rămas în scheme, s-a condensat în portrete, s-a abătut înspre caricaturi sau înspre convenţionale alcătuiri. Dacă n-a putut să creeze romanul ciclic al „stratului de deasupra", a deschis calea spre el, într-o vreme cînd intenţia singură părea să fie o iluzie, atrăgînd atenţia înspre un material nou ; prin asta rămîne un necontestat precursor, şi istoria literară, ca şi critica nu-i vor uita niciodată bunele lui intenţii. Dar dacă n-a realizat ce şi-a propus, cu premeditare, Duiliu Zamfirescu a izbutit fericit să se exprime în *Viaţa la ţară,* să se definească în tot ce avea mai distins, mai armonios talentul lui de prozator şi, cu deosebire, a intuit sufletul feminin în cîteva figuri, dintre care unele nu se pot uita. Poet al iubirii, pictor al femeii, în tot ce ea are mai specific sufleteşte, pentru noi astăzi Duiliu Zamfirescu trăieşte prin această fibră, pe care a cîntat cîteva note autentice, între delicat şi pasional, cu nuanţe măsurate, uşor perceptibile.

Acelaşi amator de psihologie feminină ne întîmpină şi în cele mai preţioase nuvele ; în povestea de dragoste a poetului Depărăţeanu, interesul merge mai mult spre Maria Horca, a cărei alcătuire de poezie, de graţie, de pasiune şi de abdicare ne cucereşte într-adevăr ; ceva din sufletul Saşei şi din drama Tincuţei se împleteşte în existenţa eroinei ; în bună parte, nuvelele lui Duiliu Zamfirescu sunt nişte preludii ale romanelor, prin anume figuri, prin anume obsedante preocupări. Episodul *Amintiri din vremuri,* apărut în 1881, în *România liberă,* într-o serie de foiletoane, dacă nu are siguranţa expresiei, o are pe cealaltă, a intuiţiei sufletului femeiesc.

În studiul introductiv la *Nuvele,* d-na Mariana Zamfirescu-Rarincescu observă, cu bună dreptate, că „multe dintre problemele psihologice, dintre aspectele de cadru social şi dintre figurile pe care le vom întîlni în centrul romanelor sale au fost începute, schiţate şi experimentate în nuvelele lui".

Observaţia se referă, desigur, numai la acele nuvele pe care el însuşi nu le-a mai retipărit, părăsindu-le în primele volume sau în colecţia revistelor unde apăruseră ; astfel, în *Subprefectul,* întîlnim schema lui Tănase Scatiu, în figura cam tenebroasă de satrap politic şi de gelos a lui Maxenţian ; dar în aspectul social al personagiului ce prefigurează pe Scatiu nu identificăm decît sălbătecia faţă de ţărani, căci Maxenţian e un reprezentant al „vechiului regim", nu un parvenit. Pentru boierime, Duiliu Zamfirescu a manifestat o afecţiune constantă în romane, şi nicăieri nu a înfăţişat un boier odios. Mai mult se suprapun alte două figuri : a subprefectului Dumitrescu, tînăr cu studii în străinătate, omenos, cu dragoste pentru ţăran, cu simţul legalităţii, din nuvelă, cu a lui Matei Damian, din *Viaţa la ţară.*

Paralelismul se poate duce mai departe ; ciobanul schingiuit de Maxenţian, fiindcă şi-a permis să-i înfrunte soţia, cerînd despăgubiri pentru o oaie călcată de trăsură, aminteşte şi el de atîtea siluete de ţărani, din acelaşi roman ; şi, fapt şi mai interesant, Duiliu Zamfirescu se dovedeşte stăpîn pe expresia autentic ţărănească şi pe psihologia rurală, aşa cum se va dovedi şi în *Viaţa la ţară.* Tradiţia didactică face mult caz, cînd e vorba de sufletul ţăranului intuit de romancier, de baciul Micu ; dar Micu e cel mai convenţional ţăran din proza lui, prea poetizat şi văzut în lumina unui extract de baladă, întrupînd prea multe însuşiri ca să fie un om viu, şi nu o emblemă : ceva din închipuirea lui Alecsandri (pe care-l acuzase de contrafacere a literaturii populare în discursul lui de recepţie academică) învăluie pe baciul Micu, pe care-l văd mai puţin autentic decît pe ţăranii episodici, surprinşi în două-trei linii, în cîteva crîmpeie de vorbire firească şi în unele gesturi instinctive. Duiliu Zamfirescu nu e lipsit de un anume realism în scenele în care apar ţărani, în *Viaţa la ţară,* şi silueta lui Lefter, de pildă, a acestui răzvrătit e mai vie decît simbolul poetizat al baciului Micu. Dar tirania tradiţiei în materie de sentimentalism rural e atît de puternică, încît a falsificat şi gustul scriitorului, ne-a perpetuat şi o opinie critică neîntemeiată.

Însuşi peisajul din *Subprefectul* e mai puţin romantic, mai puţin declamat decît în alte nuvele tinereşti ale prozatorului ; suntem în tinda *Vieţii la ţară,* şi anume constrîngeri încep să se vadă, o anume stăpînire a materialului şi a expresiei se anunţă.

Dar mai cu osebire ne reţine, ca totdeauna, figura feminină a nuvelei, acea tînără amazoană cu suflet delicat, Dadiana, soţia lui Maxenţiu, care se va îndrăgosti, firesc, de subprefect şi care termină atît de senzaţional, ca într-o nuvelă sămănătoristă. Nu judecăm aici nuvela în sine, sfîşiată de atîtea stîngăcii ; ne interesează anume figuri tipice, anume intuiţii psihologice, anume evoluţii ale lui Duiliu Zamfirescu, spre maturitatea lui de prozator. Scena întîlnirii lui Dumitrescu, întîmplător, dar parcă sub imboldul destinului, la stîna lui Duţu — unde zăcea bolnav ciobanul bătut de Maxenţian — cu Dadiana, venită cu acelaşi tainic gînd, aminteşte ceva din întîlnirile Saşei cu Matei ; numai că Dadiana e mai temerară şi mai ispititoare, mai romanţioasă şi mai vicleană.

N-am vrea să poposim prea mult la alte povestiri mai puţin semnificative. O lungă confesiune de timid ca aceea din *Spre mare* nu spune nimic despre însuşirile scriitorului şi, dacă se pot desprinde din ea cîteva pagini, ele aparţin aceluiaşi ton idilic, de dragoste, între un erou neinteresant şi o eroină care se strecoară ca o umbră fugitivă ; nici nu vom insista asupra dramei, sau mai drept melodramei, care tîrăşte în nenorocire o întreagă familie, din *Locotenentul Sterie,* schematică şi nesigur scrisă, prea demonstrativă şi precipitată, în toată desfăşurarea. Mai substanţială este povestea tragicomică a lui conu Alecu Zăgănescu, deşi nu trebuie să credem prea mult în înclinaţiile spre umor ale lui Duiliu Zamfirescu ; aşa, de pildă, cele trei bucăţi grupate sub titlul *Varia (În carantină, Cu bilet circular* şi *Badea Cîrţan)* nu depăşesc strictul interes anecdotic. O evidentă bună dispoziţie se desprinde din toate, ca şi din odiseea de tată fără voie a lui conu Alecu, dar de aici pînă la o viziune umoristică a faptelor şi a oamenilor e un pas pe care prozatorul nu l-a făcut niciodată ; a rămas la pitoresc, aşa cum îl regăsim şi în *Furfanţo,* acest „tip de beţiv pitoresc“, bine denumit chiar de autor, sau în mediul boem, descris în *Petrică.*

Epoca de formaţie a prozatorului poartă semnele tuturor începuturilor şi prefigurează atît de interesant pe romancier şi pe nuvelistul ajuns la deplina posesiune a mijloacelor lui de scriitor. Poate că Duiliu Zamfirescu a fost el însuşi conştient de nesiguranţa acelor bucăţi pe care nu le-a mai scos din reviste sau nu le-a mai reeditat ; cele trei colecţii cuprinse sub titlurile *Nuvele romane, Furfanţo* şi *O muză,* de mai largă circulaţie, i-au ajuns să-i menţie imaginea de prozator distins, de expresie zveltă şi de construcţie armonioasă. Despre *Frica,* atît de bine gradată ca interes şi povestită cu oarecare dramatism, n-am avut niciodată impresia să fi trecut din senzaţional în analiză psihologică ; prezentarea „sentimentelor etern omeneşti“, de anume acuitate, presupune o mare forţă de creaţie, ca să înfrunte primejdiile faptului divers. Duiliu Zamfirescu e un scriitor măsurat, un literat de nuanţe şi un rafinat al simplităţii ; şi te farmecă fără să te zguduie. De aceea ne lăsăm cu plăcere în voia unui val liniştit de simţire, a unui debit mijlociu de emoţie, în toate acele nuvele în care îl regăsim intact, adică stăpîn pe contururile lui clare, precis definite. Iată de ce, după nu mai ştim cîţi ani de la întîia citire, *Alessio* ne reîmprospătează o dramă scurtă, petrecută într-un peisaj italic, cu aceeaşi poezie a locurilor şi cu aceeaşi tinereţe a Naninnei, cîntăreaţa îndrăgostită de un conte, pe care a preferat să-l ştie mort decît la braţul Donnei Giulia. Şi pasiunea naivei fete de pescar nu e nici nefirească, nici desuetă ; instinctul l-a călăuzit sigur spre silueta ei ușor evocată, pe care nici vremea n-a îmbătrînit-o. La fel și pitorescul Furfanțo, cu toanele lui de chefliu și cu idila care-l paște, ne-a ieșit în cale cu aceeași veche bună dispoziție ca și d. Mitu de la Hotel „Patria", ca și sprințara Sisilica, fata lui, pe care italianul o iubește pătimaș ; și tot așa și Petrică, gospodarul rătăcit între boemi, în viața căruia Ilenuța rămîne o lumină pură, după o noapte cu chef și peripeții.

O anume eleganță și discreție a tratării și a expresiei dau ținută acestor nuvele realiste în fondul lor ; scriitorul imprimă o firească distincție materialului, și pana lui, cînd atinge un subiect, îl înnobilează, nu în înțelesul fals sentimental al cuvîntului, ci în acela de stilizare, de curățire de orice trivialitate.

Arta de nuvelist a lui Duiliu Zamfirescu se poate cuprinde în două esențiale însușiri : discreție și nuanță ; nimic nu e prea brutal dezvăluit, în sentimentele zugrăvite, iar povestirea lunecă pe nuanțe. De cîtă sobră duioșie e înconjurată figura de burlac a lui conu Dumitrache, în dragostea lui stîngace pentru nepotu-său Iancu, în *Spre Cotești,* cît adevăr uman se zbate în sufletul acestui singuratec, numai o lectură neprevenită ne poate lămuri ; nuvela este una din cele mai caracteristice pentru meșteșugul de nuanțe al scriitorului. Și aici nu mai e vorba de nici o femeie ; e vorba totuși de nevinovăția copilăriei, de farmecul vital al ei, de care proza lui Duiliu Zamfirescu nu e străină, nici în *Viața la țară,* unde un fel de anticipat instinct matern al Sașei ocrotește pe frați și surori. Sentimentul matern și patern, cu poezia lui domestică și afecțiunea lui înduioșătoare, l-au trăit și coana Diamandula și Dinu Murguleț ; ușor deghizat îl simte și holteiul singuratec Dumitrache, deși n-a avut parte de familie și de bucuriile ei.

Cît de bună primire a făcut critica ultimului volum publicat în viață de autor, *O muză,* e în mintea tuturora ; figura de poet și de original îndrăgostit al lui John James, aventurile lui amoroase, siluetele de femei care-i aruncă destinul sunt dovezi irecuzabile de siguranța la care a ajuns arta de a povesti a lui Duiliu Zamfirescu, de transparența expresiei, de lunecoasa ușurință de-a evoca oameni

și întîmplări, între ficțiune și amintire ; iar acea grațioasă, romantică și pură aventură de dragoste a lui Della Ròvere, care-și propune să arate unei societăți frivole cam ce-ar fi o „muză", e, în tinereasca ei vibrație, un omagiu adus poetului și poeziei, un epitalam închinat acestei ideale îmbrățișări între bărbat și femeie.

Ce prozator distins, în ciuda timpului și a prefacerilor literare de după junimism, a rămas și va rămîne Duiliu Zamfirescu ; e însuși blazonul lui de argint, sub care îl vor recunoaște de aici înainte urmașii !

1940

REMEMORARE

Chiar acum douăzeci de ani, în conştiinţa lectorilor, Filimon, Duiliu Zamfirescu şi M. Sadoveanu reprezentau romanul românesc prin excelenţă. Cititorul selectează, cu sigur instinct, în domeniul epic şi întîrzie totdeauna, cel puţin cu o generaţie, în selectarea poeţilor.

Lirica lui Duiliu Zamfirescu, graţioasă, descriptivă şi uneori pedantă (în evocarea antichităţii), însemnează prea puţin în opera scriitorului şi deţine un loc prea modest în însăşi evoluţia poeziei posteminesciane. Deşi n-a renunţat la vers pînă în preajma morţii, inspiraţia lui s-a istovit în meşteşugire metrică, înlocuind sensibilitatea cu scrupulul tehnic.

Şi după douăzeci de ani de la moarte, meritele lui cele mai trainice sunt de prozator. Un loc comun al criticii şi istoriei literare l-a fixat în continuitatea lui Nicolae Filimon ; procesul social dintre cei care decad şi cei care se ridică e, pînă la un punct, comun amîndorura. Dar Filimon e un ochi ce vede pitorescul unei epoci, cu multă culoare şi veracitate, în zugrăvirea moravurilor şi a atmosferei timpului ; romanul lui e un document artistic de frunte şi precedează, împreună cu Ion Ghica (de fapt, un romancier care-a preferat forma fragmentară a memoriilor unei construcţii romaneşti), proza de pitoresc balcanic a lui I. L. Caragiale din *Kir Ianulea,* şi acea strălucită frescă de desfrîu şi poezie a lui Matei Caragiale, din *Craii de Curtea-Veche.*

Filimon e însă un psiholog convenţional şi un foiletonist care nu se sfieşte să folosească mijloacele tehnice şi stilistice ale romanului popular.

Duiliu Zamfirescu e total lipsit de pitoresc ; spirit echilibrat, armonios, stilist sobru şi fără culoare, ambiţia lui a fost să creeze romanul psihologic al unei familii, a Comăneştenilor, şi să fixeze etapele evolutive ale unei clase sociale, a boierimii, în reprezentanţii ei cei mai reliefaţi. Figura parvenitului, a lui Tănase Scatiu, e, în intenţia scriitorului, o figură episodică, deşi i-a consacrat un întreg roman. Însuşi procedeul de contrast psihologic e de altă natură la Filimon şi la Duiliu Zamfirescu ; ciocoiul celui dintîi înlocuieşte pe trîndavul, desfrînatul şi antipaticul Kir Costea ; dar Păturică e inteligent, cult, destul de fin în viclenie şi are fermitatea de alcătuire interioară a eroului balzacian. Ciocoiul lui Zamfirescu e vulgar, incult, prost şi bădăran, evoluat din mediul ţărănesc spre mediul urban, în sensul tipurilor de mitocani avuţi din galeria caragealiană. Artistic vorbind, Caragiale l-ar fi iubit şi l-ar fi zugrăvit, în pitorescul social şi de limbaj, în felul unui Jupîn Dumitrache. Duiliu Zamfirescu îl detestă, îl caricaturizează, şi-l simplifică în trăsături sufleteşti schematice. Nu-l tratează nici în modul caragialian, umanizîndu-l, nici în modul balzacian, aureolat de grandoarea monstruozităţii lui structurale. Dinu Păturică trăieşte în romanul lui Filimon dacă nu văzut prin focarul luptei de observator balzacian, prin totalitatea faptelor şi posturilor în care e pus să acţioneze. Fizionomia lui Păturică există, în timp ce fizionomia lui Scatiu e numai schematizată, fără viaţă artistică.

Superior, în construcţia epică lui Filimon şi chiar lui M. Sadoveanu (pentru epoca în care au trăit paralel), Duiliu Zamfirescu a avut o altă deficienţă, păgubitoare creatorului romanesc : lipsa de viaţă adîncă şi complexă a personagiilor. Afară de *Viaţa la ţară,* care e un tot armonios şi care este răsfrîngerea luminoasă a unui mod de a simţi viaţa însăşi, toate celelalte romane, din ciclul Comăneştenilor, n-au viabilitate, fiindcă nu fixează precis nici chiar siluetele tipurilor. Duiliu Zamfirescu nu depăşeşte portretul epic, în mişcare, în cel mai bun din romanele lui. Conu Dinu, coana Sofica, Saşa, Matei, Tincuţa, Mihai, baciul Micu, Eftimie şi Aglaie, coana Diamandula, Tănase şi coana Profira sunt siluete sufleteşti clar conturate, dar simple şi fără adîncime. Romanul *Viaţa la ţară* se valorifică în totalitatea lui, prin fineţea amănuntului, prin atmosfera sentimentală, prin arta alcătuirii şi a expresiei, prin înseşi suprafeţele lui limpezi şi netede, prin toată acea fericită împletire de daruri, care poartă pecetea sensibilităţii unui scriitor ce nu se poate confunda cu altul. Aci se aude rezonanţa timbrului său sufletesc, aci se cristalizează limitele şi posibilităţile creatorului epic.

Născut în 1858, în acelaşi an cu Vlahuţă şi Delavrancea, din aceeaşi generaţie literară şi cu I. L. Caragiale (deşi îi depăşea pe toţi trei cu cinci ani), Duiliu Zamfirescu este astăzi superior ca valoare artistică lui Vlahuţă, înghiţit de istoria literară, e, cu toată opunerea temperamentală, egal lui Delavrancea şi depăşit cu mult, cum sunt şi ceilalţi, de I. L. Caragiale.

Aparţinînd junimismului, Duiliu Zamfirescu, după primul şi cel mai important moment creator, reprezentat de Eminescu, Creangă şi Slavici, împreună cu Caragiale, formează al doilea moment literar al curentului ; al treilea şi cel din urmă se cuvine de drept şi de fapt lui Brătescu-Voineşti, după care junimismul îşi poate socoti încheiat ciclul, iniţiativele trecînd în seama sămănătorismului şi a poporanismului. Şi dacă un Slavici şi un Brătescu-Voineşti au vizibile intersecţii cu cele două curente succesive „Junimii“, Duiliu Zamfirescu, în proză mai ales, a înfăţişat, cu toate însuşirile şi prejudecăţile, cea din urmă glorie a *Convorbirilor literare,* mai înainte de a fi devenit, dintr-o revistă de directivă artistică, o revistă pur şi simplu venerabilă.

Corespondenţa lui Duiliu Zamfirescu cu Titu Maiorescu, publicată de Em. Bucuţa, pe lîngă valoarea ei literară, biografică şi psihologică, este şi un preţios document asupra esteticii romanului, aşa cum a înţeles-o şi practicat-o scriitorul. Nu vom face o expunere a ideilor şi lecturilor lui în acest domeniu ; dar credinţa în posibilitatea creării unui roman românesc, în existenţa cititorilor naţionali de romane autohtone este atît de ferm exprimată, în nenumărate rînduri, după cum se pare că Duiliu Zamfirescu era mai orientat decît Maiorescu în problemele romanului european contemporan. Şi dacă ne gîndim că *Însemnările zilnice* consemnează, pe lîngă lectura unor romane de valoare şi a unor efemeride ale genului, dacă ne raportăm la falsa „teorie a romanului poporan“, expusă în *Literatura română şi străinătatea,* dacă mai ţinem seama şi de dispreţul pe care Maiorescu îl aruncă romanelor „de felul Balzac-Flaubert-Zola“ (în articolul despre Leon Negruzzi) şi, în sfîrşit, dacă mai socotim şi faptul deosebit de important că Duiliu Zamfirescu preţuieşte pe Tolstoi, Dostoievski şi Turgheniev într-o măsură în care criticul nici nu bănuia că ar putea s-o aibă atunci, desigur că, dincolo de cît a realizat scriitorul, seriozitatea cu care s-a preocupat de problemele romanului trage şi ea în balanţa judecăţii noastre.

Afară de *Viaţa la ţară,* care e mereu proaspătă şi azi, o operă clasică a prozei noastre epice, Duiliu Zamfirescu deţine ctitoria romanului naţional contemporan şi prin toate încercările de teoretizare, prin sugestiile şi prin pasiunea lui vie pentru aspectele romanului modern, cît a putut să le cunoască şi să le răsfrîngă prin inteligenţa lui critică.

1942

[DOUĂ PORTRETE]

Trei din fotografiile lui Duiliu Zamfirescu sunt mai cunoscute : una din tinerețe, cu părul puțin ondulat, cu mustăți negre și cu un obraz cam scobit ; atitudinea e semeață fără a fi senină ; și alta de la maturitate, cu părul tuns în perie, cu mîinile la piept, cu o mustață mai redusă și cu o atitudine mai modestă ; ultima este la bătrînețe : părul alb, lins peste cap, privirea mîndră, dar senină, mustățile tot albe ; expresia întreagă a figurii respiră o tinerețe prelungită, în contrast vădit cu podoaba capilară ; ciudat, însă, nu pare fotografia unui bătrîn, respirînd o maturitate deplină, o semeție de sigură conștiință de sine, fără ostentație, și o tinerețe senină, echilibrată.

Fotografia ultimă corespunde imaginei reale a lui Duiliu Zamfirescu prin 1915—16 ; pe vremea aceea aveam pasiunea discursurilor de recepție ; azi n-o mai am, dar niciodată nu voi uita figura de leu învrăjbit a lui Delavrancea, patetizînd după căderea Turtucăii, și mai ales figura lui Duiliu Zamfirescu : cap de medalie, bust bărbătesc, cînd ședea în fotoliul academic, siluetă elegantă, dreaptă, pas ferm, fără a fi rigid, ochi limpede și un roz natural în obraji, necongestionat. Înfățișarea lui îmi producea o proaspătă plăcere estetică, și omul se suprapunea firesc operii. Cîteva sonete de evocare italică, unele poeme de senină melancolie erotică, armoniosul roman *Viața la țară, O muză* și corespondența cu Maiorescu se asociază necontenit cu fotografia lui ultimă și cu euritmia siluetei academice, pe care o căutam cu ochi lacomi ori de cîte ori adolescența mă mîna să văd de la distanță pe „nemuritorii“ noștri.

Am recitit într-o nouă ediție, la „Casa școalelor“, corespondența lui Duiliu Zamfirescu cu Titu Maiorescu ; și cum n-am scris, îmi pare, decît o scurtă notă elogioasă despre ea, la cea dintîi ediție, cred a nu greși amintindu-mi acum de silueta armonioasă a omului și de arta lui epistolară, care întrupează, în spirit, toate trăsăturile omului fizic pe care l-am văzut într-o adolescență ce se îndepărtează din ce în ce.

Cei care l-au cunoscut personal pe Duiliu Zamfirescu ne-au transmis o imagine puțin contrazicătoare a omului, prea distant, prea semeț și distonant uneori în atitudine ; la fel, unele polemici prea orgolioase și tranșante ne-au alterat, cu stridența lor, armoniosul portret al omului văzut de departe și al scriitorului din cele mai realizate opere.

Și, totuși, asperitățile se atenuează, se șterg, cînd compari imagina din ultima fotografie a omului cu ce-a lăsat mai temeinic, mai armonios, în scris ; este cazul corespondenții lui cu Maiorescu, om de rece orgoliu, intelectual și scriitor armonios, olimpian chiar în resentimentele și polemica lui, efigie goetheană a începutului de cultură modernă românească ; e vorba, firește, mai ales de întreaga structură spirituală maioresciană și mai puțin de schematicele scrisori către Duiliu Zamfirescu, unde olimpianul este mai neglijent și mai practic, fără sentimentul posterității ; sigur că Duiliu Zamfirescu a corespondat cu marele lui prieten și patron literar avînd ferm acest sentiment, deși nu și-a contrafăcut naturalețea, împingînd-o la poză.

Stilizat, dar fără stilistică vădită, mîndru, dar cu o deferență împletită cu afecțiune, personal fără personalism, atent fără a fi obsecvios, glumeț fără familiaritate supărătoare, ferm fără rigiditate, senin fără epicureism vulgar, reflexiv fără pedanterie, informat și discursiv, fără prolixitate și falsă erudiție, interesîndu-se necontenit, deși fără a avea aerul, de propria-i carieră, dar interesîndu-se și de alții, cu simpatie și insistență care să nu sufoce, solicitînd cu ușoară modestie, care să nu scoată în evidență nici că i se cuvine, dar nici că disprețuiește cele solicitate, prevenitor și atent, fără să facă prea mare caz, de o trează curiozitate față de tot ce este mișcare literară și politică în țară, dar cu judecată limpede personală și fermă, cu elogii pentru opera și activitatea publică maioresciană, sincere, afectuoase, nesărind dincolo de cal, niciodată, cu un firesc orgoliu pentru opera lui însuși, pe care și-o apără, și-o explică sau asupra căreia primește obiecțiile întemeiate ale criticului, prietenos respectînd distanțele și nuanțele, Duiliu Zamfirescu este un partener încîntător în dialogul epistolar cu Maiorescu și un artist care știe să pozeze, cu grațioasă iscusință, cu armonioasă mlădiere tot ceea ce-l interesează personal și interesează, sau poate interesa pe olimpian.

Regreți profund că, la un moment dat, cînd scriitorul avea mai multă nevoie de sprijinul și autoritatea morală a lui Maiorescu, în cariera lui întunecată de un incident penibil, corespondența se curmă brusc și pentru totdeauna ; motivele se străvăd în scrisorile ultime ale criticului, adînc iritat de poziția antagonistă, în privința opiniilor despre „poporanism“ și în ferma lor susținere, pe care literatul se pregătea să le dea curs în discursul de recepție, la care trebuia să-i răspundă criticul, în incinta Academiei. Dacă olimpianul îi tolerase independența, într-o corespondență particulară la acea vreme, nu i-o mai poate tolera, în mod public, cînd avea să-și expună părerile într-un for în care Maiorescu era exclusiv „criticul“, „îndrumătorul“, „teoreticianul“, și el numai scriitorul.

Lecția de rece dar sîngeroasă ironie pe care academicianul ce primește o dă noului-venit este o pagină de strălucită polemică maioresciană, așa cum ne obișnuise din tinerețe, dar este și o jignire publică adusă unui scriitor ajuns la maturitatea carierii lui ; o prietenie excepțională se sfarmă pentru totdeauna, o corespondență care este un capitol de cultură modernă se curmă definitiv, și două temperamente ferme se ciocnesc în arenă, fără putință de reconciliere ; disputa a fost în domeniul ideilor, pentru adevăr, adică în pur domeniu maiorescian, de totală dezinteresare practică și de violență impersonală, fără ecouri penibile în publicistică, între protagoniștii principali, lăsîndu-se o cortină demnă, peste o dramă de o reală conștiință intelectuală.

Dureroasă despărțire, după un drum încîntător, străbătut împreună timp de aproape trei decenii, dar și lecție de frumoasă ținută etică, între două firi mîndre și două spade încrucișate o singură, dîrză și iremediabilă dată.

Am în față cele două portrete : al lui Maiorescu, la bătrînețe, cu păr și barba albă, semeață, cu ochi vioi, scăpărători, și cu frunte mare, cu nas cărnos, de om voluntar, cu bust legat, respirînd o netă conștiință de sine și o vădită autoritate ; al lui Duiliu Zamfirescu, cel din ultima fotografie : cap de medalie, bust bărbătesc, sigură conștiință de sine, ochi vii și senini, frunte semeață, mustață virilă, fără a fi belicoasă, respirînd echilibru și maturitate deplin închegată.

Era firesc, era fatal de firesc să se-ntîmple ceea ce s-a întîmplat ; în felul fiecăruia, n-aș putea spune care mi-este mai aproape ; poate că amîndoi, văzuți și iubiți, deopotrivă, în conturul lor spiritual și literar, azi, cînd posteritatea îi unește sub aceeași arcadă.

Inedit

GEORGE MIHAIL-ZAMFIRESCU:

„MADONA CU TRANDAFIRI"

(roman)*

Printr-un „motto" liminar, d. George Mihail-Zamfirescu ne avertizează că „ceremonialul acesta pentru *Madona cu trandafiri* nu e un roman realist și, cu atît mai puțin, autobiografic".

Indicația autorului ne previne, fără însă a ne lumina ; dacă intenționează să deplaseze optica simplificatoare a cititorului și a criticei, care-l cunosc sub aspectul unui talentat dramaturg, de viziune realistă și de atitudine detașată în evocarea prețuitei *Domnișoara Nastasia,* ne obligă la o mai atentă discernare a mijloacelor sale de reînnoire artistică.

Principial, suntem înclinați a recunoaște unui scriitor o elasticitate de viziune multiplă ; un spirit realist poate plana în zona fantasticului, după cum un poet aerian poate poposi în smîrcurile vieții. În linie obișnuită, însă, categoria de percepție artistică apare cu mult mai unitară și restrînsă. Nu vom recurge la nume străine ; în literatura noastră e concludent cazul d-lui Rebreanu, observator lucid și creator masiv de viață în *Ion,* dar deficient în evocarea fantastică din *Adam și Eva.* Debutul de romancier al d-lui George Mihail-Zamfirescu rezolvă negativ disocierea dintre realism și poetic. Lectura fragmentară pe capitole a *Madonei cu trandafiri* pendulează între nedumeriri care nu echivalează cu dominatoare surprize ; abia la sfîrșit prindem firul tăiat al temei centrale a romanului, dorit ca un caleidoscopic joc de psihologie pirandeliană. Apărat de realism și autobiografie, vrea să se situeze în planul filozofic și în evocarea dublei personalități. Cazul s-ar prezenta în spiritul lui Octav, asediat și buimăcit de imprevizibil, pălmuit de fapte ilogice, dar redus la o vagă unitate internă. Octav percepe din evenimente numai esențialul, care e Viața (pentru circumstanță cu majusculă) divergentă în încorporările ei fenomenale, ca o mască tragică sau comică, ascunzînd permanent un suflet străin de formele înșelătoare. Octav e însă o fantoșe teoretică, un abulic ziarist din capitală, căzut în mijlocul unui anonim oraș provincial, unde venise la înmormîntarea Luciei, nefericit poetizată „madona cu trandafiri", și al cărei amor e sustras de voința unui vag „unchi Ludovic", politician de autoritate acceptată în alb, suflet de răzăș neclintit, care-și găsește continuatorul tradiției în magistratul Ștefaniu, ridicat din straturi umile și impus ca soț Madonei. Toți aceștia sunt umbre azvîrlite pe un plan secund al acțiunii, personagii tainice cu manifestări claustrate, într-o voită perspectivă fumurie. Împreună cu Octav, mai just cu modul abstract, pirandelian al conștiinței acestuia, ar alcătui camera obscură a primului grup de personagii. Încercăm aci să descifrăm numai datele conceptuale ale romanului. Dacă ne referim la ecoul lor în spirit, le percepem (mai ales pe Lucia, pe Ludovic și pe Ștefaniu) ca pe niște scheme literaturizate de eroi infernali și angelici din adolescente reminiscențe de roman polițist. Impresia ne-o provoacă inaptitudinea de fuzionare a realului cu fantasticul și evidența de procedeu artificial de a încadra fluxul imaterial al actelor de conștiință ale lui Octav, emblemă pirandeliană, în circumstanțe directe, de mediu provincial. Astfel, planul realist al romanului sucombă în grotesc neverosimil și în șarje deformatoare. Trei părți din *Madona cu trandafiri,* afirmă ostentativ percepția realistă a scriitorului, acaparatoare și anulînd imperceptibilul nex al ficțiunii cu adevărul. Provincia nu mai e un simplu cadru, în care evoluează o tragedie ca o ciudată menajerie de tipuri, începînd cu cel mai consistent, Mănăilă, regizor de zvonuri și organizator al neverosimilei mascarade de parodiată înhumare a Madonei. În jurul lui, d-ra Firfirica,

---

* Edit. „Cultura națională".

Sandu, amicul legat ca o umbră de pașii lui Octav, siluetele caricaturale ale cîtorva matroane provinciale și ale decrepiților prieteni ai restauratorului gării, unde e cartierul general al înscenării improbabilului ceremonial, din mahalaua calicilor, se grupează ca un convoi satiric de tipuri caragialiane. Dramaturgul e prezent în veracitatea dialogului, în incoerența verosimilă a limbajului personagiilor, în repetarea formulelor cu duh de autenticitate. Iată cum, fără voie, mondialul Pirandello e concurat fructuos de autohtonul Caragiale !

Noutatea *Domnișoarei Nastasia* stă în unghiul tragic și verosimil sub care e pictată mahalaua ; cu material de extracție caragialiană, d. George Mihail-Zamfirescu a izbutit să se scuture de influența marelui comic, convertind în viziune dramatică lumea periferică, intuită pînă acum numai în deformațiile ei morale și intelectuale. La această observație limpede, a placat grotescul neconvingător al mascaradei înjghebate de Mănăilă și a întors binoclul realismului tragic cu lentila opusă a comicului.

Primul inconvenient al acestei transformări de percepție artistică e tangenta fatală cu viziunea caragialiană ; parafa ei indelebilă a însemnat structura și expresia celor doi amici, Dincă și State :

„— Ce zici, a fost bine discursul ?

Dincă îl felicită încă o dată, îl asigură că Mănăilă n-o să-l ierte, pentru că :

— Dragă, ce-a spus el a fost vax ! Cu discursul dumitale, căpitane, l-ai făcut marț !

State e trist pentru Mănăilă :

— De, cine l-a pus ?

Se lovește cu palmele pe genunchi, cu ciudă :

— Rău îmi pare, nene ! Rău îmi pare că n-am vorbit azi, în centru, în fața poporului ! Ascultă-mă pe mine, dragă ; ce-a vorbit Iancu a fost vax ! Dacă vorbeam eu, acum eram în plină revoluție...

Dincă nu contrazice. Dimpotrivă, simte și el că un discurs al căpitanului pensionar, în piață, ar fi fost pericol național.

— Te pui cu voința populară, maiorule dragă ?

State oprește un oftat, cu tot viitorul țării pe umeri — viitor pe care îl salvase tăcînd...

— Mare lucru e să știi să taci cînd ești, ca mine, un tribun al poporului ! E rîndul lui Dincă să ofteze :

— Te cred ! Mie-mi spui ? Da, da, sigur că da...“ (pag. 207).

Textul dintre replici pare indicație regizorală, iar silueta interlocutorilor ne transpune în atmosfera cunoscută a lui *Conu Leonida* și a *Nopții furtunoase*.

N-am avea nimic de obiectat unei experiențe de inovare artistică, violent contrazisă de o congenitală intuiție realistă a vieții. Dacă d. George Mihail-Zamfirescu scapă o sinteză urmărită, ne putea cuceri cu o evocare autentică a provinciei, deși îi repudiase principial ispita de a realiza un roman realist. Un talent care dezminte o teorie e totdeauna preferabil deviației bovarice a conștiinței. În prezentarea caricaturală a provinciei, d. Zamfirescu utilizează, mai ales în pasagiile dialogate, tehnica teatrală ; acestea sunt și cele mai obiective, conturul interior al personagiilor desprinzîndu-se din gesturi și incoerențe de gîndire, din reacții spontane și automatism sufletesc. Instinctul său dramatic e atît de puternic, încît apare și în stil indirect, întretăind narațiunea cu monoloage intercalate în expunerea directă, ca în această caracterizare a dezaxării din dragoste a lui Octav : „Numai cînd se îmbăta (în ultimul timp foarte des și crunt) găsea accente tragice ori de dojană. Se urca pe mese, prin localuri și lansa adevăruri «crude», cu părul vîlvoi pe ochi : prima dragoste nu moare — ai să mă uiți tu ca mîine — Madona nu ești tu și n-a fost nimeni. Madona cu trandafiri e un sentiment care a rămas numai al meu, că voi, femeile, pentru voi nu există prima dragoste — dacă nu-s procuror sunt Octav și să-i fie rușine la nas, că nu se uită, doamnă, prima dragoste — tăcere : am o dragoste, o mare părere de rău și o presimțire“ (pag. 73).

Există un stil al monologului interior, al lui Schnitzler de pildă, din *Domnișoara Elsa*, nervos, reconstituind precipitate sufletești. Stilul d-lui Zamfirescu e o penibilă alternare de narativ și vorbit, cu efecte neartistice și cu intenții de comentar satiric. Dacă-n ansamblul romanului pirandelismul cedează caragialismului, acesta e alterat de șarje necontenită. D. Zamfirescu merge pînă acolo, încît își substituie stilul vorbit al personagiilor acolo unde ar trebui să găsim expresia sa. Dintr-o elementară inadvertenţă a condiţiilor romanului, utilizează stilul lui Pristanda, cînd se impunea să-l folosească pe al său :

„Întîmplător, însă, Mănăilă *nu ştie mare lucru.* O *valsase* o singură dată pe Madona, la un bal, la prefectură. Era *ceva frumoasă,* însă glacială. Spune Mănăilă : glacială, cu un gest semnificativ şi un dispreţ profund. *Tipesa nu-l interesase absolut!* Nici n-o mai văzuse de la bal. Oricum, *o nebună cu fumuri. Făcuse pe contesa* cu oricine şi în orice împrejurare“ (pag. 27).

Sau :

„Mănăilă s-ar fi supărat serios pe Sandu pentru o insultă aşa de gravă *la adresa lui de om şi de amic* al lui Octav, dacă nu s-ar fi gîndit, *odată mai mult,* că ar fi ruşine să-i găsească mosafirul mîine, *în relaţiuni rupte. Pe lîngă acest considerent de natură sentimentală, erau probleme de natură practică, pe cari nu le soluţionaseră încă“* (pag. 21).

Convenim că *Madona cu trandafiri* nu e nici roman realist, nici autobiografic ; ce e atunci ? Desigur, o regretabilă ignorare a observatorului veridic din *Domnişoara Nastasia,* pentru un pretext de fals literaturism pirandelian.

1932

GEORGE MIHAIL-ZAMFIRESCU:

„MAIDANUL CU DRAGOSTE“, vol. I—II

(roman) *

De cîte ori am avut prilejul, am insistat asupra fenomenului atît de frecvent de la un timp în romanul naţional, care şi-a concentrat o bună parte din atenţie asupra evocării pitoreşti a mahalalei. Punctul de analogie şi deosebire a fost opera lui Caragiale, considerat ca cel mai ascuţit observator satiric al periferiei. Schimbarea de atitudine sentimentală a prozatorilor contemporani, faţă de această regiune geografică şi morală a resturilor societăţii, privită în complicaţiile ei tragice, a emancipat de caragialism viziunea celor mai mulţi pictori ai suburbiei. De aceea credem că a sosit vremea să se precizeze în ce anume Caragiale mai poate fi revendicat drept iniţiator al mişcării de înnoire a prozei naţionale, prin exploatarea unui mediu, astăzi atît de triumfal folosit de cîteva remarcabile nume. Nu este vorba numai de modificarea viziunii comice a mahalalei, prezentată de acum în aspectele ei dramatice ; se impune, din contra, o delimitare a ceea ce alcătuieşte însăşi psihologia suburbană. Mai întîi, Caragiale a redus elementul pitoresc al periferiei la un decor schematic ; cu excepţia farsei *D-ale carnavalului,* unde lumea bărbierilor îşi găseşte cel mai crud observator, mahalagiii caragialiani pot fi repede identificaţi şi scoşi din ambianţa celorlalte personagii. În sensul social, mahalagii sunt Jupîn Dumitrache, Chiriac, Ipingescu, Spiridon, Veta și Zița din *O noapte furtunoasă,* Cetățeanul turmentat și Pristanda, din *O scrisoare pierdută,* apoi nenumărații Lache, Mache și Mitici din *Momentele* lui și chiar Leonida și Efimița din *Conul Leonida față cu reacțiunea.* Ceilalți sunt „intelectuali“ și politiciani, desigur de o specie morală cu certe caractere de tranziție între suburbie și starea burgheză. De altfel, Caragiale s-a interesat de mahalagiu ca de un tip general ; mai just, am putea spune că satira lui vizează un anume mahalagism etic și intelectual, categorie abstractă în care intră și multe din personagiile lui de extracție burgheză. Însăși structura lui de dramaturg — căci și *Momentele* sunt, în fond, niște concentrate comedii — i-a interzis să-și limiteze materialul la adevărata și pitoreasca suburbie.

---

* Edit. „Naţională“ Ciornei.

În aceste considerații preliminare nu putem trata mai pe larg o problemă care ne preocupă de mult ; o enunțăm numai, ca un eventual punct de plecare al unor disocieri necesare, în însuși corpul operei caragialiane, văzută pînă acum într-o perspectivă prea unilaterală. Clasicismul marelui comic, atît de izbitor în compoziție și în elevarea la abstracție a tipurilor concrete pe care le-a creat, ca și în economia lui stilistică, îl izolează de toți prozatorii, care posterior au zugrăvit mahalaua, într-o atmosferă de colorat pitoresc, de realism autentic sau chiar de excesiv naturalism. În introducerile ce însoțesc admirabila ediție critică a operii lui Caragiale, întreprinsă de pasiunea d-lui Paul Zarifopol, acest neostenit comentator a insistat suficient asupra dogmei clasice, aplicată cu o îndărătnică strictețe în comediile și proza neuitatului satiric. Revenind la obiectul acestei cronici, romanul voluminos al d-lui George Mihail-Zamfirescu este prima încercare de a prezenta mahalaua bucureșteană în proporții de tragică epopee. Predecesorii săi s-au mulțumit să evoce fragmentar suburbia, cu aplicație realistă împinsă pînă la platitudine uneori, cu exces descriptiv și un pesimism de directă infiltrație zolistă, cînd nu s-au lăsat dominați de obsesii livrești, de proveniență rusească, cu ratați filozofi și declasați alcoolizați, căzuți în mărăcinișul mahalalei, ca *Diplomatul* d-lui C. Ardeleanu, ca Sbilț din *Patima roșie* sau ca *Golanii* d-lui Rebreanu, cu reminiscențe din vagabonzii lui Maxim Gorki. Cu toate deficiențele de memorial dezlînat, *Feciorul lui nenea Tache Vameșul* poartă efigia de autenticitate a suburbiei bucureștene. În somptuoasa evocare a *Crailor de Curtea-Veche,* d. Matei Caragiale, solicitat deopotrivă între poezie și trivialitate, a creat două tipuri de veritabilă psihologie suburbană în Pirgu și Pena Corcodușa.

Este de asemeni interesant de amintit că prozatorii care au evocat mahalaua bucureșteană prezintă o varietate geografică în care se oglindește aproape totalitatea sectoarelor, într-un specific pitoresc de limbaj și peisagiu. Putem reface un itinerar prelungit asupra periferiei, cu d. C. Ardeleanu în cartierul Tăbăcari, cu Sărmanul Klopștock în Cuza-Vodă, cu d. Matei Caragiale în Filaret, iar acum cu d. George Mihail-Zamfirescu în Cotroceni și cu deosebire în cartierul Griviței.

În *Maidanul cu dragoste,* d. George Mihail-Zamfirescu împletește trei grupuri principale de personagii. Cel dintîi plan îl ocupă rememorarea copilăriei vagabonde, triste și măcinate de o nostalgie a libertății, a naturii și a propriului destin, care evoluează între maidan și „mahalaua rușinoasă“, între Atelierele Căilor Ferate, și „casa cu nebuni“ a copilului Iacov, băiat de umil tîmplar, rob al muncii și al nevoilor. Puținătatea fizică a lui Puișor îl face inapt pentru vreo meserie, îngăduindu-i să-și prelungească astfel contemplația adolescentă peste lucruri și oameni, cînd nu și-o îndreaptă asupra lui însuși, în halucinantele lui obsesii de copil crescut într-un mediu de o trivialitate erotică dezgustătoare, între incendii și accidente de muncă aducătoare de fiorii morții, între certuri și incidentele scabroase ale vecinilor, în mijlocul cărora e ursit să trăiască. E o necesitate de eliberare din determinismul suburbiei în sufletul acesta sensibil ; și-o dobîndește în reveriile lui paradiziace, pornind să viseze de la imaginile întrupate în icoana din casa părintească, singura oază purificatoare într-o atmosferă de lături, de putregai și vulgaritate ; și-o întreține în contact cu natura, mizeră și ea, în spectacolul apei murdare a Dîmboviței, în vegetația de bărăgan a ciulinilor şi în tovărăşia Fanei, fata lui Pascu şi a oloagei Tinca, ale cărei alte două fete, Sultana şi Domnica, au luat drumul prostituţiei. Dar Fana însăşi dospeşte în trupul ei ispititor, în creştere nesimţită, instincte de senzualitate care turbură spiritul idilic al lui Iacov. Un lirism de o învăluitoare melancolie înfăşură evocarea acestei perechi nedespărţite, în care copilăria îşi trăieşte totuşi intens imperativul intim de libertate şi vis, de curăţie morală şi bucolică înfrăţire cu natura. D. George Mihail-Zamfirescu recapitulează cu emoţie şi cu reflecţia maturităţii, care poetizează şi explică, această fază defunctă a lui Iacov. Voit literaturizată, existenţa lui în „mahalaua ruşinoasă" este o traiectorie de vis, cu etape de poezie şi alternări de halucinante amintiri, între care zborul dezorientat al porumbeilor ucişi de flăcările incendiilor şi carnea macerată de curelele de transmisiune ale maşinilor, devoratoare de vieţi omeneşti, ucide ceva din iluziile copilăriei şi mutilează din candoarea ei, corectată de spectacolul tragic al vieţii. Părăsiţi în pragul adolescenţii, înainte de experienţa erotică proprie şi de calvarul profesiunii, Iacov şi Fana rămîn într-o dramatică suspensiune. Nu ştim dacă d. George Mihail-Zamfirescu şi-a propus o continuare ciclică a *Maidanului cu dragoste,* dar destinul întrerupt al acestor eroi presupune o reluare a firului unor vieţi abia incipiente. În tot cazul, peste spectacolul de vulgaritate şi realism documentar, peste furnicarul de patimi tragice sau triviale ale celorlalte personagii, copilăria tristă, într-o mahala sordidă, a lui Iacov şi a Fanei înseamnă un cîştig definitiv în lotul psihologiei infantile din proza naţională. După copilăria băiatului de ţară, evocată de Creangă, în figura zburdalnicului Nic' a lui Ştefan a Petrii, după copilăria bolnăvicioasă petrecută în mahalaua Cuza-Vodă a „feciorului lui nenea Tache Vameşul" şi evocată de Sărmanul Klopştock, d. Zamfirescu îmbogăţeşte romanul autohton cu nostalgia şi vagabonda copilărie a micului Iacov, născut şi crescut într-un sector de suburbie bucureşteană. Confesiune de amplă stilistică, de pătrunzătoare umanitate, de sălbatecă poezie, biografia acestei simpatice haimanale este o preţioasă frescă în opera d-lui Zamfirescu. Nu aceeaşi fericită inspiraţie l-a condus pe autorul romanului *Maidanul cu dragoste* să evoce viaţa celui de al doilea grup de personagii. Figura lui Fane, a „frumosului puşcăriaş" din Cotroceni, a metresei lui, Salomeia, drama de libidine perversă a lui Tino Stavros şi a soţiei lui, grecoaica Maro, născută dintr-un amor ilegitim în Kandia, adusă în ţară de sora ei vitregă, Salomeia, şi măritată cu simigiul stors de vlagă, după ce dusese o viaţă de aventuri şi împerecheri animalice cu hamalii, într-un mizer vagabondaj, pun într-o penibilă lumină un manierism stilistic şi un fals literaturism al d-lui George Mihail-Zamfirescu. Existent şi în *Domnişoara Nastasia* şi cu precădere în *Madona cu trandafiri,* acest patos fad este unul din cele mai grave vicii ce cariază expresia sa literară.

Este inadmisibilă conversaţia lirică şi în stil boieresc a puşcăriaşului Fane, fante de mahala, cu o etică specifică a cuţitului şi a iubirii periferice, după cum este cu totul improbabilă literatura desfăşurată în tirade solemne şi poetice a perversei Maro, dominată de vigoarea fizică a unuia din „ilfovenii" cocători ai lui Tino şi satisfăcută în platonismul pur spectacular al simigiului, mulţumit să ţopăie şi să ţipe, cînd bruta salariată îi posedă femeia. În însăşi structura psihică a acestor ilustraţii freudiene e un fals literaturism, agravat de o stilistică artificială. Dacă în evocarea copilăriei lui Iacov procedeul este admisibil şi chiar de efect artistic, deşi un vizibil manierism este prezent şi aci, în descrierea tribulaţiilor scabrosului menaj Maro-Tino, manierismul devine principial reprobabil.

Pe cît de artificioasă este această parte din *Maidanul cu dragoste,* pe atît de patetică, de realist observată este a treia grupă de personagii şi evocarea dramei casnice a hamalului Gore, animal satisfăcut mai întîi, apoi izbit mortal, în vanitatea lui de mascul, de infidelitatea ţigăncei Safta, fostă cîntăreaţă de grădini publice, femeie cu un trecut scandalos, devenită soţie dintr-o prudentă retragere la timp din viaţa de „artistă". Frămîntarea plină de suspiciuni a lui Gore, bănuiala corosivă în contra turnătorului Palèr, găzduit la el şi amant al Saftei, lovitura neaşteptată, cînd îşi surprinde nevasta în braţele lui Stîrcu, nașul lor, frîngerea lui bruscă, alcoolizarea și părăsirea serviciului, răzbunarea contra delatoarei Sultana, vagabondajul în tovărășia lui Palèr și dialectica lor de animale jignite, cînd se descoperă pluralitatea ibovnicilor Saftei, înscenarea mascaradei vindicative, din final, cu sugestiva psihologie a mulțimii, care aduce și soluționarea tragică a conflictului și sfîrșitul romanului — sunt cu atîta luciditate desfășurate, cu intuiția sigură a psihologiei lor rudimentare, încît această parte formează pictura autentică a mahalalei și contrastul realist cu poetica naivitate a micului Iacov.

Este greu de explicat cum d. George Mihail-Zamfirescu n-a avut atîta putere autocritică să-și salveze însușirile de observator și psiholog realist, renunțînd la falsa literatură, care i-a minat și valoarea *Madonei cu trandafiri.* Datoria noastră este să-l facem atent asupra primejdiilor de care singur s-a înconjurat. Nici dizertațiile umanitariste și caricaturizarea satirică a autorităților care vin să ancheteze uciderea Saftei și a Oiței, în „mahalaua rușinoasă“, nu-s mai puțin blamabile. D. Zamfirescu are destulă rezonanță în caracterizarea personagiilor, spre a-și mai turbura contemplația cu inutile considerații de sentimentalism social.

În aceeași linie de valoroasă prezentare realistă, cît de vii, de pregnante, sunt figurile secundare ce completează fresca *Maidanului cu dragoste* ! Tipurile mamei și tatălui lui Iacov, spălătoreasa Mădălina, Lenora, fata ei, Pascu și Tinca, Sultana și Domnica, cele două prostituate, Tănăsică, băiatul de prăvălie și filozof resemnat al evenimentelor stupide, victimă a autorităților care-l implică în omorul Saftei și-l schingiuiesc, ca și atîtea alte siluete episodice, mărturisesc adevărata vocație a d-lui George Mihail-Zamfirescu și viziunea sa, nefalsificată de retorică sentimentală și de gust îndoielnic.

Chiar ilfovenii, în identitatea lor simbolică, sunt suspecți de literaturism, iar Ivan, refugiat politic prigonit de țarism și cizmar evanghelic, un fel de Ursus, unanim respectat de mahalagii, îndrăgostit de Maro și scuturat de misticism erotic slav, deși mai puțin poetizat, este o umbră familiară lunecată din romanul rusesc în suburbia autohtonă.

N-am vrea ca d. Zamfirescu să aibă impresia că-l șicanăm ; dar sunt de enervant efect repetirea — tot poză literară ! — cuvîntului *pretutindenesc* sau a adjectivelor : *ceremonial, omagial, epilogal* și *blazonal,* într-o frescă realistă a mahalalei bucureștene.

Peste rezerve și deficiențe, romanul *Maidanul cu dragoste* este, pînă acum, opera capitală în proză a d-lui George Mihail-Zamfirescu și evocarea de suflu epopeic a periferiei, văzută în aspectul ei de cerc închis, cu moravuri și o etică proprie, cu pitoresc specific și tragică umanitate, în aerul otrăvit de miasmele instinctelor primare.

1933

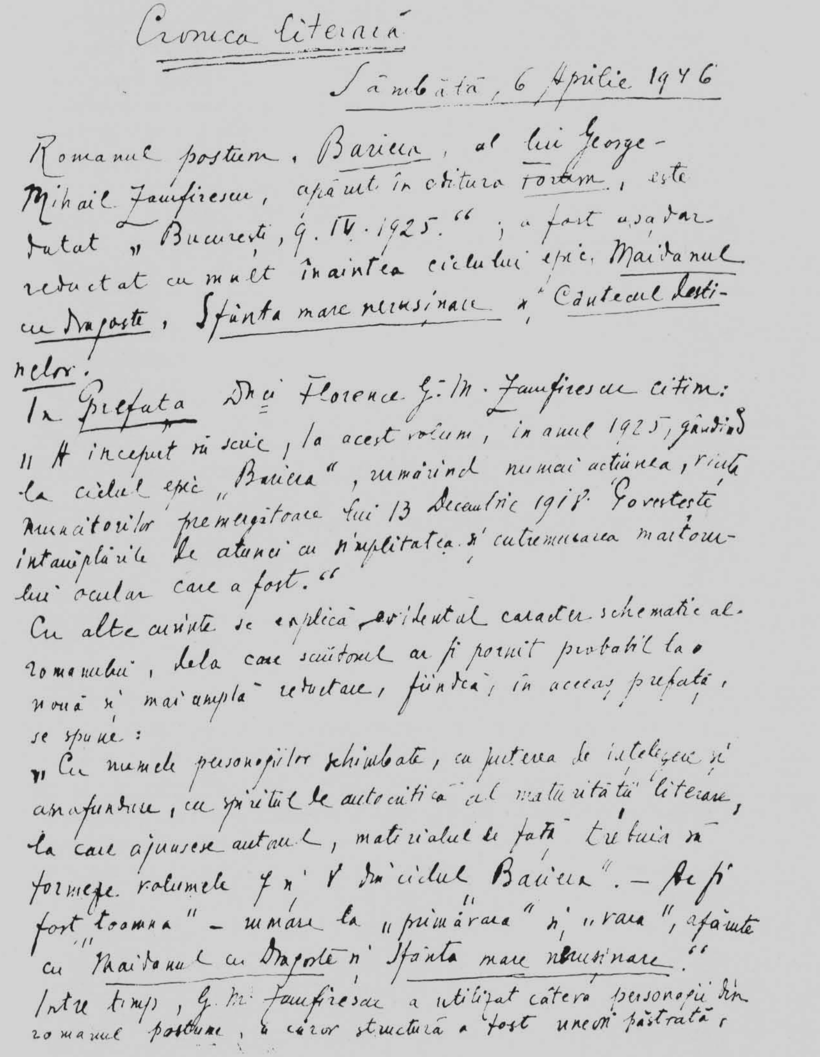
[G. M. ZAMFIRESCU: „BARIERA"]

Romanul postum *Bariera* al lui George Mihail-Zamfirescu, apărut în Editura „Forum", este datat „București, 9.IV.1925" ; a fost așadar redactat cu mult înaintea ciclului epic *Maidanul cu dragoste, Sfînta mare nerușinare* și *Cîntecul destinelor.*

În prefața d-nei Florence M. Zamfirescu citim : „A început să scrie, la acest volum, în anul 1925, gîndind la ciclul epic *Bariera,* urmărind numai acțiunea, viața muncitorilor premergătoare lui 13 decembrie 1918. Povestește întîmplările de atunci cu simplitatea și cutremurarea martorului ocular care a fost."

Cu alte cuvinte, se explică evidentul caracter schematic al romanului, de la care scriitorul ar fi pornit probabil la o nouă și mai amplă redactare, fiindcă în aceeași prefață se spune :

„Cu numele personagiilor schimbate, cu puterea de înțelegere și aprofundare, cu spiritul de autocritică al maturității literare la care ajunsese autorul, materialul de față trebuia să formeze volumele șapte și opt din ciclul *Bariera.*" Ar fi fost „toamna" — urmare la „primăvara" și „vara", apărute cu *Maidanul cu dragoste* și *Sfînta mare nerușinare.* Între timp, G. M. Zamfirescu a utilizat cîteva personagii din romanul postum, a căror structură a fost uneori păstrată, alteori modificată ; nu este acum momentul să facem o comparație amănunțită între schemele inițiale și realizările ulterioare ; s-ar putea susține că, în ce pri-



Cronica literară

Sâmbătă, 6 Aprilie 1946

Romanul postum, Bariera, al lui George-
Mihail Zamfirescu, apărut în editura Forum, este
datat „București, 9.IV.1925." ; a fost așadar
redactat cu mult înaintea ciclului epic, Maidanul
cu Dragoste, Sfânta mare nerușinare și Cântecul desti-
nelor.
În prefața D-nei Florence G. M. Zamfirescu citim:
„A început să scrie, la acest volum, în anul 1925, gândind
la ciclul epic „Bariera", urmărind numai acțiunea, viața
muncitorilor premergătoare lui 13 Decembrie 1918. Povestește
întâmplările de atunci cu simplitatea și cutremurarea martoru-
lui ocular care a fost."
Cu alte cuvinte se explică evidentul caracter schematic al
romanului, dela care scriitorul ar fi pornit probabil la o
nouă și mai amplă redactare, fiindcă, în aceeaș prefață,
se spune:
„Cu numele personagiilor schimbate, cu puterea de înțelegere și
aprofundare, cu spiritul de autocritică al maturității literare,
la care ajunsese autorul, materialul de față trebuia să
formeze volumele 7 și 8 din ciclul Bariera". — Ar fi
fost „toamna" — urmare la „primăvara" și „vara", apărute
cu „Maidanul cu Dragoste și Sfânta mare nerușinare."
Între timp, G. M. Zamfirescu a utilizat câteva personagii din
romanul postum, a căror structură a fost uneori păstrată,

Manuscrisul autograf al articolului
[G. M. Zamfirescu: „Bariera"]

vește elementul strict psihologic, G. M. Zamfirescu și-a anulat unele personagii din *Bariera*, amplificîndu-le în romanele ciclului apărut, mai ales pe cele de structură erotică.

Mahalaua evocată de el este o mahala romantică și aventuroasă, populată de curtezane frenetice, dintre care unele afirmă erotomania cea mai spectaculoasă, de fanți temerari și cu reputație de donjuani în toate periferiile bucureștene : alături de acest substrat romantic și romanțios, din care s-a desprins ca o vînă însăși drama *Domnișoarei Nastasia*, se desfășoară un altul, al mahalalei mizere, bîntuită de boli sociale și necazuri mărunte, de accidente de muncă și drame înăbușite, consecințe ale condiției economice în care se zbate o biată umanitate sortită unei existențe odioase. Pe un fundal de poezie și literaturism se zugrăvește, în cărbune, și o viziune realistă a mahalalei ; aceste două tendințe n-au fuzionat, niciodată, în romanele lui G. M. Zamfirescu, mergînd pe drumuri paralele, fără nici o tangență. Un poet inundat de lirism era în aprigă concurență cu un pictor mohorît, verist pînă la depoetizarea totală, în ciclul romanelor apărute în timpul vieții scriitorului.

Aceeași dualitate este prezentată și-n *Bariera ;* totul e însă redus la schemă, la notație ; lirismul la scara sentimentalității, verismul la scara reportagiului ; noutatea romanului postum stă în materialul social ; lucrătorii de la periferia măcinată de mizerie, boală și deznădejde își organizează un început de viață sindicală, o mică voință colectivă și o manifestare, prin greva generală, care-i va duce la cunoscutele întîmplări din Piața Teatrului Național, în decembrie 1918.

Nu vom judeca însă o operă rămasă între cartoane cu aceeași măsură cu care am judecat ciclul apărut în timpul vieții scriitorului ; romanul *Bariera* este un document prețios și trebuie văzut sub această lumină ; cum spune d-na Zamfirescu, în aceeași prefață, prin publicarea lui : „sunt sigură că față de luptătorul care a fost G. M. Zamfirescu, îmi fac pe deplin datoria". Concluzie la care subscriem și noi, din toată inima.

Inedit

PAUL ZARIFOPOL *

D. Zarifopol e un „jouisseur“ al ideilor, se amuză cu ele, după cum alţii cu şahul; le iubeşte sau le detestă, cu pasiunea împrospătată a unui încercat cuceritor. Spirit interpretativ, cu bogate asociaţii şi surprinzătoare disocieri în atitudine şi exprimare, procedează prin mijloace de scriitor; ideile îmbracă, astfel, aspecte pitoreşti sau se contorsionează în schime caricaturale.

Paradoxul e categoria familiară a judecăţii sale; cu diabolică plăcere îşi concentrează săgeţile spre crusta înăbuşitoare a marilor principii colective, a adevărurilor comune, a spiritului comod gregar: pe acest plan, unitar în traiectoria funcţiunilor cogitative, variat, multiplu în ţintele ochite, d. Zarifopol jonglează cu ascuţişul ideilor, ca un redutabil duelist.

Aristocrat ostentativ, nu preţuieşte decît nobleţa inteligenţii: ei îi înalţă un cult, zidit din entuziasm direct, sau o apără, cu demnă aversiune, în contra inutiţiei amorfe, a elanului mistic, a impulsiei primitive şi antiintelectualiste. Ştiinţa pe care o adoră nu e însă elixirul mîntuitor al lui Renan, grafiat cu majusculă şi ridicat la rangul de dogmă religioasă; din contra, ea „nu dă decît nuanţe, rezerve şi temperări“.

---

* *Din registrul ideilor gingaşe.*

Paul Valéry, într-o confesiune încredinţată lui Gide, considera sentimentalitatea soră gemenă cu pornografia, d. Zarifopol descoperă „sentimentul pudoarei“, de sursă exclusivă modernă.

Primatul raţiunii stă deci la baza ideologiei sale; e purgatoriul incandescent prin care îşi trece toate ideile despre viaţă, despre artă şi societate; entuziasmul liric e tot atît de rău sfătuitor ca şi sentimentalitatea. Intelectualul, entitate centrală între factorii comprehensivi, e categoria unică de om complet pe care d. Zarifopol o poate opune, fără strîngeri de inimă, primitivului intuiţionist sau amorfului sentimental.

Exemplar rar prin indiferenţa lui contemplativă, acest tip pare inuman, prin suprasituare faţă de colectivitate, monstruos prin atitudinea de beneficiar pervers ce rîde elegant, cu schime abil disimulate, de prostia, mizeria şi eterna forfotă, inutilă, dar meschină şi rapace, a instinctelor imperialiste ale omului. Umanitatea e schematizată în două mari categorii psihice: *omul politic*, pragmatic, cu inteligenţa aservită apetiturilor, şi *omul tehnic*, creator pasiv faţă de impulsiile vulgare; cel dintîi — o perpetuare a animalităţii noastre originare, celălalt — chintesenţa ideei de om. Acest portret ideal de dictator al inteligenţii zugrăveşte pe intelectualul raţionalist şi pe omul de ştiinţă visat de d. Zarifopol. Peste solidaritatea de clasă, de neam şi de interese diferite, instaurează o superstructură de mandarinat universal, fără graniţi materiale, a solidarităţii inteligenţelor, proteguite de patriarhul abstract al Raţiunii comprehensive.

Intelectualist ca substanţă, în procedee d. Zarifopol e un autentic artist: o inteligenţă ascuţită, cu rădăcini înfipte într-o sensibilitate irascibilă şi o imaginaţie ironistă, caricaturală; îşi propagă ideile temperamental: şarja şi paradoxul, jocul ambiguu, între maliţie şi seriozitate, strîmbătura dimensiunilor grandioase, analiza minuţioasă, susţinută în aerul tare al comprehensiunii totale şi a reflecţiei pesimiste, atacul în contra originalităţii ţipătoare prin bravarea cu originalitatea proprie sunt aspecte care-i conferă virtutea artistică a atitudinilor mobile şi viguros susţinute prin expresia literară.

Scrisul d-lui Zarifopol nu urmărește o sistematizare ; prea personal pentru aceasta, posedă un profund dispreț de încorsetare în dogmatism. I se poate, totuși, stabili o unitate temperamentală : în artă vede o destindere a individualismului și a noutății, a agrementului bazat pe „gust intim“, în contra tuturor eforturilor de științifizare a esteticei. Relativist și mobil, aleargă spre posturile avansate ale modernismului, mărturisind o aversiune senzorială aproape în contra ordonanței și a tipicului clasic. Intelectualist stors de reziduul dizgrațios al emoțiunilor umane, iubește estetismul formal, fantezia acidă, satirică. [...]

Spirit divers cultivat, intelectual lucid și temperament individualist, amator de paradox și artist expresiv, eminamente cu simț al contemporaneității, asociator și disociator ingenios, d. Paul Zarifopol, practicînd ironia pînă la grimasa inteligenței și pamfletul ideologic, violent caricatural, înfățișează elogios un gen literar, cultivat asiduu numai într-o societate saturată de cultură ; prin funcția și prin situarea în timp a începuturilor sale, acest original moralist și eseist apare ca un îndoit anticipator.

1926

D. PAUL ZARIFOPOL — CRITIC LITERAR

Conștiința publică literară păstrează, cînd este vorba de d. Paul Zarifopol, imagina unui proeminent eseist, glosator subtil și personal al celor mai însemnate fenomene de literatură străină. Într-o învălmășeală de polemism național, de lupte, de școală și de campanii fratricide, critica d-lui Zarifopol și-a găsit un teren de nobilă neutralitate, ocupîndu-se de scriitorii altor granițe spirituale. Indiferența sa pentru fenomenul literar național nu l-a scos însă din actualitate, fiindcă în preocupările sale primează un estetism intransigent. Estetismul său este izbitor prin atitudine.

Mai mult decît paradoxală, mentalitatea sa este profund individualistă. Critica d-lui Zarifopol este o continuă violentare a judecăților literare stabilite, a categoriilor psihologice și estetice cu pretenții de fixitate. Între alți literați, Taine, Renan, Maupassant i-au servit ca obiective, căutînd să le dea o fizionomie inversată față de aceea zugrăvită de critică. Iritarea aceasta i-a adus însăși învinuirea de pamfletar, de răsturnător diabolic al valorilor de primul rang. Paralel cu atitudinea sa corosivă aplicată la personalitățile artistice, d. Zarifopol a desfășurat o activitate de neostenit moralist, tot atît de agresiv, urmărind cu tenacitate snobismul și prostul-gust, grimasa de intelectualitate, moda și panașul literar, ca niște artificiale împăunări ale colectivității. Un raționalism dîrz și un criticism necruțător l-au făcut să distrame elementele de operetă ale inteligenții românești necoapte, iubitoare de asimilări superficiale. După cum Caragiale a văzut plastic semidoctismul unei anumite pături sociale, d. Zarifopol, printr-o optică analogă, și-a îndreptat satira pe planul abstract al ideilor și atitudinilor, al sentimentelor și gusturilor de artă. Caricatura literară este mijlocul său predilect de a surprinde deformările de inteligență descoperite în complexul vieții noastre culturale. Caricaturizarea practicată aici în abstracția psihologică l-a condus și în judecarea multor figuri literare străine. Dacă d. Zarifopol ar fi avut simțul observației vieții, ar fi scris, cu siguranță, farse și comedii ; fiind numai un cărturar familiarizat cu ideile și sentimentele, și-a extras un material abstract, pe care apoi l-a prelucrat după normele schematismului teatral ; d-sa vede numai comicul ideilor și le biciuiește cu înverșunare satirică. Cu o asemenea structură spirituală, este firesc ca d. Zarifopol să aibă un gust pronunțat pentru genul comic ; este gustul său intim, care-l conduce și în scurta practică de critic aplicat la fenomenul autohton.

În faza dogmatismului, critica s-a luptat pentru stabilirea unei metafizici a canoanelor literare. Problema purității genurilor, regulile tehnice imuabile au fost monștrii abstracți care au obsedat dogmatismul. În faza impresionistă, criticii au afirmat relativismul canoanelor clasice, însă și-au inventat și ei un fetiș : gustul. Acesta devenise un fel de concept metafizic, o cheie magică a autorității critice. Impresionismul n-a abdicat, cum credea, de la judecata critică ; i-a schimbat numai numele, denumind-o gust. Nu există însă nici judecăți universale în materie estetică și nici un gust universal ; există judecăți și gusturi. Relativismul criticei nu constă, așadar, în a renunța la judecarea operelor și nici în a nega gustul : relativismul ei este numai conștiința apriorică de a recunoaște caracterul individual atît al judecăților, cît și al gustului. Cultura, temperamentul, educația artistică nu sunt factori metafizici : sunt rezultanta și sinteza unei personalități critice.

Într-un pasagiu din *Registrul ideilor gingașe,* d. Zarifopol pune fundamentul esteticei în „gustul intim". În materie estetică, raționalismul său teoretic coboară la simplu empirism. Judecățile sale de critic autohton n-au deci altă valoare decît aceea a unui „gust intim", în grațiile căruia încap cu generozitate romanele d-lui Minulescu, *Hronicul măscăriciului Vălătuc* al d-lui Al. O. Teodoreanu și opera comică a lui Caragiale. Cu toată marea valoare a celui din urmă, va conveni oricine că d. Zarifopol admiră cam puțin din creația autohtonă.

Gustul său intim se poate ușor hipertrofia într-o selecție atît de sumară, raza sa de încercare fiind extrem de circumscrisă. O neîncredere principială sapă intuițiile sale critice, limitate la o categorie restrînsă de opere.

Faptul situării d-lui Zarifopol pe un teren de pur estetism ar părea contradictoriu cu teoria „gustului intim", recunoscut drept criteriu unic de apreciere critică. Gustul este însă și o categorie psihologică ; d. Zarifopol detestă sentimentalismul, literatura tragică, și își hrănește voluptățile artistice din opere satirice, grotești și antisentimentale. De aceea judecățile sale sunt simple preferințe, dictate de o strînsă structură sufletească. Acest dificil cu literatura lui Renan și Taine exaltează romanele d-lui Minulescu, căci : „Simbolistul franțuzit a scris, ca intelectual bucureștean (picantă categorie de intelectual !), *două cărți populare și foarte literare*". Romanul *Roș, galben și albastru* nu este numai o *„carte splendidă și diavolească"*, d. Zarifopol afirmînd că : „Tablourile împreunate cu adîncă virtuozitate în această strălucitoare cronică a vieții sedentarilor tricolori alcătuiesc *cea dintîi carte românească întreg și pur artistică*". Iată o judecată critică de pur „gust intim", care nu angajează decît pe d. Zarifopol, evoluat la ciudate evaluări, cînd iese din domeniul ideilor și se fixează pe o anumită operă literară.

Despre *Hronicul* d-lui Al. O. Teodoreanu, de altfel scriitor autentic și savuros, gustul său intim hipertrofiat de predilecții antisentimentale prevede : „Numele acestui tînăr artist poate fi de-acum titlu de capitol în istoria literaturii narative românești".

D. Zarifopol nu este numai un sfărîmător de idoli, cum îl cunoaștem din critica sa asupra scriitorilor străini, are și un cult pozitiv pentru zeitățile naționale, între care d-nii Ion Minulescu și Al. O. Teodoreanu dețin locul de onoare. Între gust și inteligență critică, d. Zarifopol, valorosul eseist și moralist, se pronunță pentru prima alternativă, ca supremă orientare în critica sa autohtonă.

Dar dacă în aceste două cazuri de analiză critică gustul său coincide numai cu proza d-lor Minulescu și Al. O. Teodoreanu, articolul *Publicul și arta lui Caragiale* ne impune să aplaudăm cu toată adeziunea înțelegerea artistică a unei opere calomniate de imoralitate și politicianism, fiindcă și-a luat materialul artistic dintr-o zonă umană inferioară. Disputele d-lui Zarifopol cu d. Ibrăileanu, critic sociolog și moralist, și chiar cu Maiorescu, bănuit de un verism neartistic, sunt binevenite să înlăture unele confuzii principiale de judecată estetică ; de asemenea, șarja gustului intim al unor „rafinați“ care detestă lumea trivială a eroilor caragialieni, pe motive sentimentale, este aci la locul ei. Interpretarea d-lui Zarifopol urmărește numai efectele artistice ale operei lui Caragiale, stilist lucid și observator original, creator de prim-plan în literatura noastră. Caragiale, prin materialul artistic, este, împreună cu Ion Creangă, cel mai specific scriitor român. Dacă tehnica lui dramatică este comună tehnicei vremii în care a scris, viziunea lui de artist are atributele celei mai pure autenticități. Pledoaria d-lui Zarifopol pentru opera lui Caragiale vine ca un corectiv al entuziasmelor sale deformatoare. De data aceasta, gustul său intim nu-i mai joacă o farsă ; criticul și-a întîlnit „dublul“ spiritual pe o treaptă de realizare artistică superioară.

1930

PAUL ZARIFOPOL

Paul Zarifopol a murit în plină activitate literară. Cînd am aflat, din notițele necrologice ale ziarelor, că avea aproape 60 de ani, mi s-a părut că este o glumă postumă a acestui spirit vioi, lucid și atît de actual prin atitudinea lui de estet intransigent. Moartea lui bruscă l-a salvat de penibila inactivitate, cea mai cumplită moarte pentru un scriitor obișnuit să nu-și arate semnele oboselii și ale bătrîneții. Căci Zarifopol reprezintă pentru noi una din cele mai rare specii de intelectual, aceea a izolatului *homo esteticus,* într-o literatură care abia s-a emancipat de atîtea servituți.

Zarifopol n-a fost un scriitor popular, deși s-a risipit și în foiletoane săptămînale, ca și în publicistica democrată a subsolului de ziar. Ceea ce l-a ținut departe de cititori au fost atît atitudinea lui individualistă, întorsătura paradoxală și mai ales manifestarea într-un domeniu care nu atingea susceptibilitatea literaților autohtoni. Zarifopol s-a războit, fățiș și fără obișnuitele politeți stilistice, cu scriitorii străini. Cele mai întinse, mai savuroase și mai limpezi în atitudine dintre studiile lui sunt acele eseuri corosive, publicate la răstimpuri, și în care a făcut procesul lui Renan, al lui Maupassant sau Sainte-Beuve. Aci Zarifopol s-a definit, cu toată amploarea de care erau capabile cultura și temperamentul lui riguros, aci a avut curajul opiniilor, dar și lipsa de ecou, pe care de altfel nu l-a căutat.

Apariţia cîtorva din cele mai preţioase studii, strînse în *Pentru arta literară*, ne reîmprospătează toată atmosfera lui de intelectualitate, de estetism şi sarcasm, de subtilitate şi înverşunare în acelaşi timp.

Ne putem pune astăzi întrebarea : ce-a însemnat Zarifopol pentru scrisul naţional ? N-a fost un cugetător, fiindcă n-a avut un sistem închis de idei ; n-a fost un critic, în accepţia obişnuită a cuvîntului, fiindcă n-a profesat o disciplină, cu toate răspunderile ei ; n-a fost un creator de valori, fiindcă Zarifopol era prea sceptic spre a-şi înălţa idoli definitivi ; de aceea imagina lui literară s-a impus oarecum deformată, chiar în mintea acelora puţini care l-au urmărit, în cursul anilor, l-au gustat şi l-au preţuit ca pe o minte de o distincţie neobişnuită.

Multă vreme ne-a apărut ca un pamfletar, pe planul ideilor, ca un umorist rece, care jonglează cu invectiva mai mult iritată decît violentă.

Dacă refuzăm a-l fixa într-un compartiment sau altul, care este atunci farmecul lui, căci un farmec inalterabil se degajă din peisagiul lui intelectual atît de pitoresc. Paul Zarifopol este un spirit individualist şi critic, un estet care nu dă altă valoare artei decît aceea a propriei gratuităţi — şi un cititor luminat cu un gust diavolesc pentru tot ce este subtilitate a expresiei şi luciditate a minţii. L-am putea denumi un voltairian, în sensul larg al cuvîntului, adică o totalitate de vioiciune, nuanţă şi zeflemea intelectualizată.

Firea lui a fost astfel construită, încît i-a plăcut să divulge mai mult ceea ce n-a iubit, ceea ce l-a jignit în fibra lui de estet într-un ideal de nedisputată libertate a artei.

Zarifopol a reprezentat formula „artei pentru artă" nu numai ca pe un cult sentimental, dar ca pe o disciplină a sufletului şi un echilibru al gustului.

Cum se face totuşi că Zarifopol, pe care îl considerăm voltairian, a jucat, în istoria culturii noastre, rolul ciudat de torpilă în contra scriitorilor francezi, într-o ţară franţuzită, prin influenţele ei literare, pînă la o dependenţă uneori exclusivă ? Aci răspunsul nostru trebuie să fie foarte circumspect ; este neîndoios că el s-a războit cu clasicismul, pe care l-a acuzat de neiertata vină a locului comun,

de mediocritatea siropoasă a fardului literar, de dogmatism osificat şi retorism ieftin. Indiferent dacă Zarifopol a văzut mai pretutindeni, în literatura franceză, această plagă, indiferent dacă ne-a sculturat cîţiva idoli, în care am avut naivitatea să credem, atitudinea lui este clară. Şi atunci, ca să utilizăm însăşi nuanţa cea mai distinctivă, după cum el însuşi a practicat-o ca pe o metodă, trebuie să conchidem că a detestat clasicismul numai în ceea ce are el tradiţional, adică spiritul normalian. Zarifopol a dispreţuit pe profesorii de stil, pe esteţii cu panaş, pe meşteşugarii clasicismului ; n-a văzut în clasicism decît o disciplină a minţii, o măsură a bunului-gust, deci o metodă cerînd scriitorului o sensibilitate autentică şi mai ales o luciditate care să-l bucure ca cea mai mare virtute intelectuală. Numai aşa ne putem explica şi rarele lui entuziasme, pentru Anatole France, clasic şi umanist, dar necontenit viu, cu spiritul critic treaz şi cu ironia care orientează bunul-gust.

Zarifopol a avut ca unică normă de apreciere gustul, sau, cum i-a zis el, „gustul intim" — criteriu destul de vag, de impresionist în însăşi accepţia pe care el i-a dat-o. Căutînd alţi idoli, dintre puţinii la care s-a închinat, trebuie să amintim pe Flaubert, pe care l-a apărat în contra lui Sainte-Beuve şi a lui France însuşi, l-a explicat în cultul lui artistic, cu o înţelegere pe care nici un scriitor naţional n-a dovedit-o. Dar este Flaubert un clasic în sensul voltairian ? Nicidecum ; iată deci că am căzut noi înşine într-o capcană atît de perfidă, pe care ne-a întins-o el singur. N-a mai admirat cumva şi pe alţi scriitori ? Se pare că da, şi între aceştia sunt Villiers de l'Isle-Adam, Huysmans, Pierre Louys şi Henry de Régnier, romancierul. Nuanţa, metoda lui Zarifopol ni se impune din nou. Conceptul prea strîmt de voltairianism şi de estetism trebuie lărgit prin acela de aristocratism. Ne este teamă însă a merge pe calea acestor completări, care prea seamănă a concesiuni ; ne temem mai ales să nu cădem într-o altă groapă periculoasă, pe care oricînd acest perfid spirit e în stare să ne-o scoată în drum. Este mult mai prudent să ne mulţumim cu o simplificare, oricît ar părea de simplistă. Paul Zarifopol este cu precădere un estet care se conduce după „gustul intim". Meritele lui sunt atît de covîrşitoare, în această atitudine de puritate estetică, încît ceea ce rămîne ca o trăsătură esenţială, în fizionomia lui intelectuală, este grija, aproape spaima, de a nu amesteca, în gusturile lui, nici o materie streină artei. Zarifopol a combătut didactismul, pragmatismul de orice fel, implicat în fenomenul estetic, s-a crispat în faţa retorismului şi a floricelelor lui de hîrtie cu o violenţă care l-a dus pînă la a-şi alcătui o neştearsă grimasă ; s-a strîmbat în faţa contrafacerii literare, ca un rafinat în faţa unor mîncări dubioase şi vulgare ; el a cultivat voluptatea refuzului, pînă la repulsia organică, şi epicureismul satisfacţiei pînă la un fel de bucurie pudică, fiindcă n-a cunoscut delirul.

Paul Zarifopol a fost însă şi un moralist, nu în sensul făuritorilor de maxime sau în acela al disecţiei pasiunilor umane ; moralistul se confundă la el cu ironistul, cu biciuitorul locurilor comune, al snobismului, al confortului spiritual călduţ, al falsului intelectualism şi estetism. Consideraţiile lui din acel „registru al ideilor gingaşe“ îi completează temperamentul şi ne lămuresc pe estetul capricios. Invectiva lui, supleţea, ideologia lui (mai precis o stare sufletească) s-au răsfăţat în aceste glose pînă la saturaţie şi oarecare prolixitate.

Multora Zarifopol le-a părut un scriitor frivol, fiindcă a fost mobil, fiindcă stilul era parcă vorbit, dar cu o vorbă meşteşugită şi cu deosebire fiindcă se amuza singur, cînd îşi urmărea adversarii gustului. Eroare profundă, căci eseurile lui dovedesc o informaţie serioasă, un contact direct cu textul pe care-l analizează şi o cultură cu multiple posibilităţi de referinţe. Părerea aceasta s-a risipit cînd şi-a asumat sarcina să alcătuiască ediţia critică a operei lui Caragiale.

Pregătirea lui filologică — era doctor de la nu ştiu care universitate nemţească — pasiunea şi disciplina pe care a pus-o în cele trei volume apărute n-au nimic din improvizaţia diletantului. Notele şi munca aprigă de identificare a unor articole ale lui Caragiale, neiscălite sau semnate cu iniţiale numai, scoaterea la iveală a atîtor pagini uitate din revistele timpului ne-au dovedit că Zarifopol posedă tot aparatul arid al cercetătorului. Suntem în faţa unui Caragiale inedit aproape, prin acele articole scoase din publicaţiile prăfuite, după cum prefeţele care însoţesc fiecare volum schiţează, cu o neobişnuită claritate, fazele prin care a trecut talentul marelui comic. Cultul lui Zarifopol pentru Caragiale (el însuşi un clasic) este unul dintre cele mai autentice titluri de merit ale acestui dificil estet, care nu s-a sfiit totuşi să scoată în evidenţă o valoare naţională pe care a înţeles-o cu o integrală simpatie intelectuală.

Am afirmat că Zarifopol n-a fost un critic ; nu este o contradicţie cu noi înşine, după ce l-am elogiat pentru estetismul lui neîntinat şi l-am caracterizat ca pe unul din puţinele exemplare ale acelui *homo esteticus ?* Zarifopol a avut preferinţe artistice şi înclinări temperamentale, dar n-a avut şi simţul valorilor. Critica lui aplicată la producţia naţională este o ciudată dezminţire a estetismului său ; idolii lui naţionali sunt atît de minusculi faţă de victimele lui europene, încît te-ntrebi dacă a fost posibilă o atare deviere.

Zarifopol a fost un subtil analist, un eseist al propriilor lui senzaţii artistice, dar n-a fost un critic. Uimitoarele lui complezenţe şi entuziasme pentru cîţiva scriitori români sunt inexplicabile, dacă ne referim la cultura şi la exigenţele lui ; atunci există o singură explicaţie : Zarifopol n-avea iniţiativă decît în negaţie. Sau poate explicaţia este şi mai simplă ? Afiliat unui grup literar, Zarifopol a păcătuit penibil prin acele infirmităţi, pe care le vedea atît de clar la alţii, dar şi le tolera lui însuşi. Spiritul lui înclinat spre bufonerie nu l-a cruţat nici pe el. Din nefericire, i-a lăsat năpasta postumă a unei comedii care odată se va scrie poate, cu vervă şi nedumerire : Zarifopol, europeanul mutilat de complezentul şi contagiosul nostru balcanism literar.

Pentru limpezirea imaginei lui, ni-l revendicăm numai pe cel dintîi.

1934

ÎN MARGINEA LITERATURII UNIVERSALE

CROCE ŞI CRITICA LITERARĂ *

S-a tradus şi în româneşte — şi ne grăbim a spune că foarte greoi — *Elementele de estetică* ale lui B. Croce. Breviar al cunoscutei *Estetice,* ele tratează cu mai puţină armură dialectică, pe un ton de popularizare, cîteva probleme esenţiale, între care şi despre *critică* şi *istoria artei.* Cu toate nuanţele dobîndite posterior, în fond, cugetarea estetică a lui Croce rămîne hegeliană. După el, arta e un element integrant în succesiunea devenirilor istorice ale spiritului omenesc. De aci oscilările de metodă şi timiditatea de a se opri la un punct de vedere consecvent de *doctrină critică.*

Şovăind între metoda estetică şi cea istorică, trecînd apoi la atitudini de umilită exegeză faţă de opera de artă, pe care o consideră un produs istoriceşte necesar, Croce ancorează, în sfîrşit, tot în portul hegelian. Explicarea acestei atitudini stă într-o eronată privire asupra eficacităţii criticei, în *judecata* căreia Croce se pare a nu prea crede ; neîncrederea îşi trage origina tot din doctrina hegeliană despre artă, integrată într-o concepţie filozofică în care „critica adevărată şi desăvîrşită este senina povestire istorică a ceea ce s-a întîmplat, şi este singura şi adevărata critică ce se poate exercita asupra faptelor omenirii". Dar mirarea noastră creşte cînd Croce adoptă cel mai elementar empirism faţă de critica estetică. Dacă în fapt n-o neagă, principial îi spulberă orice existenţă.

---

* Succesiunea articolelor referitoare la literatura universală urmează criteriul cronologic al publicării antume sau — în cazul celor inedite, cele mai multe radiodifuzate — al elaborării. Capitolul se încheie cu cîteva pagini de jurnal (n. ed.).

Iată cum argumentează criticul italian : geniul artistic, prin însuşi actul purificator al creaţiei, discerne frumosul de urît. Intuiţia estetică şi puterea autocritică sunt certa chezăşie a valorificării operei de artă. Creaţiunea implică astfel judecata estetică. Şi atunci distincţia între *urît* şi *frumos* rămîne, după Croce, o inutilitate critică, căci se întreabă mai departe : „Ce foloseşte sentinţa criticei cînd sentinţa a fost dată de către geniu şi gust ? Şi geniu şi gust sunt legiuni, popor, aprobare generală şi seculară."

Adevărat colectivism critic !

Cultura artistică, fineţea gustului estetic, viziunea critică şi puterea de analiză sunt fantome zadarnice. Instinctul estetic e înnăscut în orice om ; nu criticii au stabilit valoarea lui Dante, Shakespeare sau Michel-Angelo : poporul, tineri şi bătrîni, tîrîţi de un entuziasm dionisiac, au consacrat în realitate pe marii creatori. Criticii profesionişti sunt glasuri răzleţe, ce se topesc în marea delirului colectiv în faţa Frumosului.

Iată concluziile dezolante ale lui Croce !

Nu vom recurge la contraprobe istorice ; ar fi un răspuns de pură simetrie empirică ; cu fapte poţi clădi orice. Realitatea, în fenomenele ei izolate, poate fi privită din puncte de vedere care-ţi convin alternativ ; obiecţiunea e ceva mai adîncă : e principială. Croce fuzionează valoarea estetică cu etapele istorice ale spiritului uman, noţiunea valorii o reduce la simplul „gust intim", sclav al timpului ce-a impus-o ; precizarea creaţiei artistice se coboară la un impresionism vulgar, ridicat drept suprem principiu de orientare.

Fie că lasă disocierea esteticului de inestetic pe seama geniului creator — ceea ce ar coincide cu negarea de fapt a criticei — fie că-l reduce la un primitiv îndreptar exegetic, sau la o chestiune de ordin intim, sinteza istorică a filozofiei artei apare la Croce ca o construcţie curioasă, ea

însăşi sprijinindu-se pe nediferenţiere de valori. Critica, prin valorificare, anticipează judecata istorică asupra operelor ; prin analiză, distinge individualul estetic, stabilind raporturi de ierarhizare pe care tocmai filozofia artei trebuie să le aibă-n vedere.

Indiferent de metoda critică adoptată, nimeni, paralel cu problemele colaterale valorificării estetice, n-a coborît factorul artistic pînă la rolul subsidiar pe care i-l atribuie Croce, negînd utilitatea criticei şi degradîndu-o la un fenomen psihic al colectivităţii.

Nici critica psihologică şi anecdotic-istorică a lui Sainte-Beuve, nici formula geometrică a celor trei factori — rasa, mediul şi momentul — a lui Taine, nici metafizica evoluţiei genurilor, aplicată de Brunetière la studiul operelor literare, şi nici impresionismul bazat pe teoria relativistă a cunoştinţii, adoptat de Jules Lemaître, n-au coborît problema valorii estetice la un simplu empirism, fie individual, fie sprijinit de opinia publică a istoriei.

Păstrînd singura consecvenţă a integrării manifestărilor artistice în devenirea istorică, după Croce confundată cu însăşi lumea, în cele din urmă izgoneşte şi cea mai slabă umbră de valorificare, căci : „ceea ce pare gustului respingător şi urît, fiindcă nu-i artistic, nu va fi, în considerarea istorică nici respingător, nici urît, fiindcă dînsa ştie că ceea ce nu e artistic este totuşi altceva şi are dreptul său la existenţă dat fiindcă există".

Arta e deci un fenomen cu existenţă brută, înregistrată de istorie ca apariţia malacofului şi a tocurilor Louis XV, produse ce „au dreptul la existenţă dat fiindcă există".

Obiecţiile noastre nu s-au referit la însăşi activitatea critică şi estetică a lui Croce ; am discutat unele principii, surprinzător de eronate, care duse la înfăptuire ar realiza absurdul, iar teoretic expuse rămîn o nedreaptă umilire a criticei, cu atît mai mult cu cît vin de la un cap speculativ cel puţin remarcabil.

1925

DISCRIMINĂRI ESTETICE

1. Proză și poezie. 2. Glose la „poezia pură“

I

Cuvîntul, în imediata lui funcțiune, e un translator ce face inteligibilă o cunoștință între doi sau mai mulți oameni. Limbajul, în genere, e un element de coeziune socială, fiindcă facilitează raportul dintre indivizi ; prima lui funcție e deci practică. Pe o scară imediat superioară, activitatea științifică și literară — una căutînd adevărul, alta frumosul — devin funcțiuni independente ale minții, necesități de ordin spiritual, descătușate de jugul pragmatic.

Mijlocul comun de transmitere al substanței cerebrale îl formează, atît în artă, cît și în știință, expresiunea ; într-o societate civilizată este expresiunea scrisă. Primul sens, accepția logică a noțiunii de proză, e mijlocul inteligibil de raportare al unui complex de cunoștințe. Proza, în orice manifestare științifică, acumulează, clasificînd și abstractizînd, un tezaur cît mai vast de cunoștințe. E un aspect ce nu ne interesează aci decît ca o delimitare.

În literatură, proza și poezia sunt două categorii distincte ; nu numai expresia lor le diferențiază, ci și natura lor originară. Epică și deci detașată de obiectivitatea autorului, proza traduce o *viziune externă* a lumii ; de la epopee la poema epică de cea mai redusă proporție, proza își menține același caracter unitar. Lumea dinafară e transpusă în laboratorul artistic al scriitorului ; punctul de plecare e un model concret : natura umană, mișcarea, culoarea, descrierea, acțiunea și individualitatea caracterelor aparțin

obiectului. Subiectul prelucrează aceste date, în furnalul său creator, unificînd, ca un meșteșugar superior, multiplicitatea realității externe. Viziunea lui armonizează, construind această realitate.

Creatorul în proză presupune deci o structură psihică bine definită, în sensul descris, alimentîndu-și forța generatoare dintr-un material obiectiv existent. Un paralelism geometric se stabilește astfel între creator și operă : romanul și tragedia sunt expresia acestei viziuni externe a lumii.

Poezia — și prin acest cuvînt înțelegem esențial lirismul — e o cufundare în sine. Lirismul e o *viziune interioară ;* el e prin definiție muzical ; aci sensibilitatea personală e o undă vibratorie căreia obiectul extern îi servește ca simplu contact electric, pentru un circuit întreg de fluidică energie. Ultima jumătate de veac ne-a obișnuit a crede că simbolismul e singura formulă poetică în care muzicalitatea e inerentă ; în fapt a fost numai o accentuare a ei ; lirismul a fost totdeauna muzical. Eminescu este expresia cea mai profundă a melodiei interioare din poezia noastră. Este el, pentru aceasta, un simbolist, cum căuta d. Davidescu s-o dovedească ?

În realitate, în cuvîntul „poezie“ există o contopire de noțiuni : muzicalitate și lirism fac sinteză indisolubilă. Nu mergem pînă la extrema concepție a lui Mallarmé de a acorda cuvîntului, în compoziția lui sonică, o valoare muzicală ; cuvîntul este exclusiv semnul exterior al unei noțiuni. Muzicalitatea lirică rezidă în melodia expresiunii interioare. Imaginile traduc melodia sentimentală prin rezonanțe ce se integrează succesiv într-un acord simfonic. Contradicțiile materiale dintre imagini sunt aparente ; de fapt, le unifică, într-o atitudine sentimentală, fluidul unei rezonanțe interne, legîndu-le tainic, pe sub șerpuirea ce izvorăște din matca inteligibilă a noțiunii. E oare ceva mai profund disparat, în diversitatea noțională a imaginilor, ca tablourile din *Melancolia* lui Eminescu ? Și totuși, prin accentul fundamental al rezonanței sentimentale unice, muzica internă a temei se întregește în pătrunderea simfonică, variată, dar reductibilă la unitate a dispoziției generale. Anecdota ce se leagă de aspectul material al imaginilor se topește, se elimină, pentru că pe scheletul ei s-a grefat excrescența interioară a sentimentului, asociat în jurul temei centrale.

Tot astfel, o plimbare pe lac, noaptea pe lună, o confesiune erotică, o durere izvorîtă dintr-o situație nu constituiesc *poezie* prin materialul extern, chiar organizat, ci prin asociațiile sentimentale de esență muzicală, adecvate acestui material. Lirismul e inițiere de scafandru în propriul eu, e goană după coralul unic al tenebrelor interioare, e viziune în sine, iar sensibilitatea o membrană, ce-i modulează vibrațiile după natura sa proprie ; realitatea externă e un pretext, realizarea sentimentului e un refugiu în celula intimei noastre ființe.

Sacerdot viciat de ispita literaturii profane, Abatele Brémond a iscat cea mai aprinsă discuție a timpului asupra poeziei ; pornind de la expresia de *poezie pură* a lui Paul Valéry, a stabilit o disociere între proză și poezie, chiar peste marginile existente ; altoind o puternică mentalitate mistică — de natură teologică — interpretării sale vioaie, dar amplificate ca o exegeză biblică, Abatele Brémond a trecut dincolo de posibilitățile reale ale muzicalității sufletului uman. Valéry însuși, tip reflexiv prin excelență, prin „poezia pură“ n-a înțeles decît o reîntoarcere la sursele muzicale interioare ale poeziei. Nimic mistic în acest efort de introspecțiune ; nimic nou în reamintirea naturii lirismului, afară de mijloacele personale, de formațiune lentă și metodică, ale unui spirit. Geometric în compoziție, Valéry, prin *poezia pură,* a desemnat numai precizarea procesului de viziune interioară, din care se alimentează atitudinea lirică, spre deosebire de viziunea externă a structurii prozaice.

II

Spirit neliniștit, Abatele Brémond e un neofit al literaturii laice ; descoperind-o pentru sine, plutește în iluzia de a fi primul călător descins în domeniul lunar al poeziei. Arabescurile încurcate ale ideației lui vor să recontopească două categorii, părînd pînă acum arbitrar despărțite : dar abatele frivol, cochetînd asiduu cu interzisa voluptate a esteticei profane, pășește pe aleele circulare ale infernului poetic în obișnuita lui sutană.

Ce s-a putut enunța despre „poezia pură“ a spus-o mai întîi Paul Valéry, a documentat și analizat apoi Thibaudet, în volumul închinat poetului, în compactul studiu adus prinos ermetismului eroic și tragic al lui Mallarmé și în articole adiacente îndelung dezbătutei probleme.

Poezia pură e o alchimie a esențelor. Cum însă poetul lucrează pe o claviatură interioară infinită, o limitare a sferii motivelor ce ascund narcoticul lor ultim e și imposibilă și arbitrară. În visul de a capta fluidul poetic, în întrecerea dură dintre tehnica ce vrea să-l prindă în retortele ei și esența pură, poetul, misionar halucinat al insondabilului, rămîne adesea într-un stadiu intențional ; cuvînt acceptat nu în limitatul și vechiul înțeles de contradicție între intuiție și expresie, ci însemnînd de data aceasta, prin însăși natura stărilor sufletești urmărite, maxima tensiune de a depăși mijloacele medii de realizare, lucrînd în absolut.

Înaintea criticului (exeget meticulos înarmat cu lupa rațiunii), poetul însuși e primul exeget al propriei dispoziții ; dacă aceasta în nebuloasa intimă e muzicală, în efortul de a fi petrificată în expresie, duce la efectul contrar comprehensiunii muzicale. Infinit în forme finite, poezia pură e un silogism, o dialectică alambicată a sentimentului. Inefabilul, supus introspecțiunii și fixat prin generare poetică, devine un act de cunoaștere, printr-o serie de intuiții, cu suspensiuni voite sau involuntare, cu fulgerări multiple de rezonanțe refăcute de imaginația colaboratoare a lectorului ; vagul muzical devine esență cerebrală.

Metoda de creație mallarméană (cel puțin în cele mai dificile poeme) și investigația poetică a lui Paul Valéry nu sunt mistice abandonări pe oceanul capricios al inefabilului, ci jalonări inseriate sau frînte în hiaturi interioare ale unui mister ce vrea să se înțeleagă pe sine. Poezia e, în acest caz, o creație reflexivă pe altoiul subconștientului ; o prăbușire pur estetică în tenebrele lui ar duce la o iremediabilă și absurdă mistică a inefabilului, sugerat ca atare. De aceea, unii critici au putut vorbi, cu ocazia lui Valéry, despre o „poezie raționalistă“, deși s-ar părea un joc incongruent de noțiuni, o derogare esențială de la principiul de existență al poeziei situată în vibrațiile sentimentalității. Paradoxal aparent, „poezia pură“ e o experiență raționalistă, aplicată la absolutul stărilor interioare.

Confuzia Abatelui Brémond constă în reducerea vieții sufletești la religiozitate și la identificarea actului poetic (el însuși agregat mistic, dar neconținînd implicit extazul în fața divinului) cu actul religios. Pe cînd actul identificării omului cu divinitatea e o dispensare a eului în vagul estatic, experiența întreprinsă pe aleele foșnitoare ale subconștientului e aplicarea și dominarea prin inteligență a dezorganizării eului. Experiența religioasă e o evadare din eu, și identificarea lui cu o categorie exterioară, proiecție halucinatoare a conștiinței scăpate din propriul for ; actul poetic e, din contra, o interpretare lucidă a eului, în limitele lui flotante și esențiale.

În identificarea celor două „experiențe“, Abatele Brémond amestecă un rudiment de transcendentalism cu un creștinism elementar, într-un stufos aparat exegetic, înăbușind cotropitor o ideologie și așa destul de confuză ; atins de daltonism al cunoștiinții, el vede literatura prin originara-i lunetă teologală, și esența poeziei prin ritualul ecleziastic. Estetica brémondiană rămîne o mistică și delirantă comuniune, cu toate aparențele ei profane.

1927

FERDINAND BRUNETIÈRE

Aniversarea a douăzeci de ani de la moartea lui a trecut, în opinia literară a Franței, sub o tăcere aproape jignitoare ; faptul nu se explică decît prin totala lipsă de contingențe între preocupările criticului defunct și tendințele literaturii contemporane, pe care a privit-o cu puțină simpatie sau a dojenit-o aspru.

Din seria marilor critici ai veacului trecut, Brunetière e ultimul arhitect de sisteme. Format la „critica științifică“ a lui Taine, îmbibat de teoriile naturaliste ale lui Darwin și Haeckel, la care a adăugat pozitivismul lui Aug. Comte, își completează educația estetică în dogmatismul clasic al secolului al XVII-lea, de unde resoarbe și filozofia teologală a lui Bossuet.

Erudit cu multiple puncte de analogie, dominat de ambiția obiectivității și luptător vehement pentru drepturile indestructibile ale rațiunii, Brunetière a tras viguroase tablouri istorice ale literaturii franceze, a reconstituit masiv filiația clasicismului, în alternanța seducătoare a metafizicii estetice pe care a numit-o „evoluție a genurilor“, din convingerea de a statornici criticei ultimele elemente ce o pot ridica la rangul de știință. Cu o armură grea și complicată, e învestit, în aparență, cu toate precauțiile obiectivității ; în fond, elementele heteroclite din care și-a alcătuit sistemul mocnesc în surde dezbinări intime.

Raționalist, prin cultul clasicismului, cu aparat științific dobîndit prin educația centrală a spiritului vremii, Brunetière drapează-n liniile rigide ale arhitecturii lui critice un orator pasionat, un dialectician pervertit de subtilitățile argumentării și un polemist masiv, obișnuit mai curînd cu lovituri de berbece decît cu discernămînt analitic. Cînd nu explică și construiește impunător, critica lui e o pledoarie sau un rechizitoriu : un avocat ce susține și respinge procese de idei. Chiar în lucrări ce-și asumă responsabilitatea obiectivității senine, ca *Evoluția poeziei lirice*, Brunetière stă pe piscul polemicei.

Setea lui de certitudine e mai ales dorință de a crede ; însuși clasicismul lui nu e o dogmă strict literară, ci se bazează pe o anumită concepție despre om, raporturile lui cu societatea și factorii spirituali. Totdeauna, Brunetière oficiază : în critică, în morală, în religie și politică, iar în istoria literară construiește castele de idei, cu instinct poetic de metafizician.

Nu e propriu-zis un moralist ; n-are observația voluptoasă și scepticismul necesar de a scruta abisul ce zace în om ; spiritul lui robust e prea voluntar ca să nu-și caute un obiect de cult. E un ideolog pasionat, fanatic, ca toți credincioșii, și convins că formulele pe care rațiunea lui subiectivă le furnizează sunt universal valabile.

Secolul lui Voltaire, care a prezidat la formarea ideologiei moderne, confirmă în veacul următor primatul științei : Taine o aplică în critică și istorie și o transplantează în morală ; Renan, în religie, iar scepticismul lui etic, de o elegantă indulgență, aduce un relativism dacă nu identic cu anarhia, plin, totuși, de cele mai turburătoare neliniști. Prin inițiativa lui, cugetarea modernă se dramatizează ; vechile discipline încă n-au sucombat, în conștiința cîtorva idealiști, iar știința, noul idol, e o religie care a început să dezamăgească.

În ritm cu ambianța timpului, Brunetière își încredințează sufletul științei ; o aplică la critică și istorie literară, însă n-o acceptă integral, fiind dăunătoare concepției lui despre om, religie și morală. Astfel, își începe a doua perioadă intelectuală ; conflictul elementelor eterogene, din care-și organizase sistemul, izbucnește violent ; și fiindcă e un spirit de convingeri absolute, ne rezervă spectacolul unei conversiuni care e aproape o răsturnare de valori. Drama intelectuală a lui Brunetière se naște din necesitatea credinței ; se transformă brusc în misionar laic al catolicismului mergînd pînă la utopia unui „socialism catolic" ; în estetică, evoluează spre un fel de „tolstoism", în care scrupulele morale devin fantomatice semne de întrebare ; n-a acceptat oare simbolismul mai mult ca o revoluție ideologică decît poetică, văzînd în el, sau pretinzînd că va deveni : *„une métaphysique manifestée par les images et rendue sensible au coeur"* ?

Știința și rațiunea, în numele cărora pornise, se clatină și ele ; lapidarele polemici — ce travestesc confesiunea lui de credință — din puternicele *Discours de combat*, sau încercarea de a reconstitui o filozofie nouă a timpului, manifestată și în artă *(La renaissance de l'idéalisme)*, ne dezvăluiesc adevăratul temperament al lui Brunetière : moralist afectat de atitudini mistice, găsind în pesimismul schopenhauerian o reconfortare etică și pentru care certitudinea științifică s-a transformat într-o categorie metafizică. Temperamentul lui liberat, în fine, e paradoxul ideologiei inițiale.

Tradiționalist și clasic, Brunetière e mai aproape în critica epocii lui de catolicismul militant și tendenționismul psihologic al lui Bourget decît de limpiditatea și aticismul lui France, de fermecătorul estetism moral al lui Renan și de impresionismul vioi al lui Lemaître.

Drama ideației lui schematizează tendințele diametrale de la sfîrșitul veacului apus ; credinciosul, care a pornit de la supremația științei, ca să ajungă la „falimentul" ei ; raționalistul, care și-a prosternat zeitatea la picioarele lui Leon al XIII-lea, împăcînd arbitrar pe „papa de la Iena" cu Vaticanul ; dogmaticul, care a practicat specia cea mai violentă a subiectivismului, oratorul și dialecticianul cu resurse totdeauna impunătoare, e un poet romantic al Rațiunii, pe care a tîrît-o în aventurile cugetării lui.

Erou balzacian al ideilor, cap pasionat de cunoștințe și ambițios ce s-a ucis lent, prin otrava acumulată a lecturii, Brunetière oferă un grandios și tragic spectacol în istoria ideologică a secolului trecut. Dacă ar fi scris o nouă serie, Faguet l-ar fi așezat, cu siguranță, în galeria sa de *Politiques et moralistes*.

1927

CONTINUITATEA ROMANTISMULUI

Privit ca festivitate pur istorică, centenarul romantismului n-ar depăși caracterul obișnuit al unei rememorări. În recapitularea unei atitudini luate în fața vieții și transpuse în literatură, ne interesează însă puterea latentă sau continuitatea adaptată spiritului contemporan, a perspectivei în care existența interioară a umanității și-a conturat linii și planuri originale. Romantismul e nu numai o revoluție a mijloacelor expresive ale sensibilității literare, ci însăși modificarea acestei structuri, proiectată într-un nou aspect. În fundamentul nostru etic și metafizic, creștinismul și-a săpat, mai întîi cu virulență revoluționară, apoi prin tradiție, semnele indelebile : în spiritul modern, otrava doctrinii evanghelice a picurat în esențe tari ; tot astfel, sensibilitatea estetică modernă s-a modelat într-o nouă formă, amestecînd pasta veche cu proaspăta argilă a individualismului.

Clasicismul antic și cel evoluat al veacului al XVII-lea a respirat în schemele convenționale ale „general-omenescului“ : omul e o unitate subordonată colectivității, tiranică prin autoritatea ei ; clasicismul nu cunoaște decît *omul social*. Într-un sens, această concepție îngrădită în protocolul psihic impus de societate duce la o artă ipocrită ; nu-i negăm sinceritatea și mai ales valoarea creatoare, însă eul uman apare stilizat cu o grijă împinsă pînă la extracția abstractă, conștient distiliată de impuritățile individualiste.

Eul e însă o continuă compunere şi desfacere de unităţi; el nu e o entitate constantă; în substratul intim, singura lui unitate rezidă în însuşi principiul dinamic ce-i permite diferite contracţiuni şi destinderi.

Romantismul individualist eliberează mintea de entitatea petrificată, abstractă a eului imuabil. Descoperirea lirismului şi individualismul sensibilităţii e consecinţa firească a acestei premise. Astfel, dacă atitudinea clasică ne-a zugrăvit „omul social“, atitudinea romantică, izbind, în primul rînd, în protocolul şi stilizarea sentimentelor, ţinute în limitele convenţionale ale „generalului-omenesc“, ne-a aruncat la polul opus, constituind entitatea *omului-pasiune*; byronismul este expresia maximă a acestei concepţii.

De aceea, duşmanii romantismului, pentru stabilirea unui echilibru rupt de fapt pentru totdeauna, au atacat însuşi principiul vital al curentului: Brunetière, Maurras, Lasserre şi Benda sunt de acord în privinţa anarhiei individualiste, scăpate din cătuşele „raţiunii“ clasicilor.

În atari condiţiuni, comprehensiunea acelui voluptos al inteligenţii, care e Sainte-Beuve, e mai modernă decît a contemporanilor amintiţi; elogiul romantismului se confundă cu elogiul lui; spirit divers, maleabil, Sainte-Beuve ne-a eliberat înţelegerea de formulele rigide ale cartezianismului critic.

Individualismul promovat de romantici a rămas un principiu de multiplicitate; literatura s-a îmbogăţit în perspective, însemnate didactic sub numele de „şcoli“; clasicismul şi romantismul, în puritatea lor antinomică, şi-au pierdut înţelesul în mentalitatea noastră. Libertatea în artă e singurul centru unificator al vremii, şi chiar în cea mai organizată atitudine a timpului, în simbolism, individualismul rămîne tot principiul fundamental; deşi reacţionînd în contra romantismului, desfăşurat în lumina exotică şi sublimul aventurii, sonorizînd retoric şi plecîndu-se adînc pe altarul confesiunii, simbolismul, pornind din acelaşi principiu nobil al individualismului, e o scoborîre pe scara interioară a eului; libertatea proclamată în sine, dar ostentativ agitată, a romanticilor se concentrează aci exclusiv în sine; simbolismul e romantismul subconştientului. Aventura exterioară e înlocuită cu aventura interioară; atitudinea simbolistă aduce viziunea *omului-mister*.

Clasicismul modern există numai ca o disciplină pur artistică; de aci anacronismul dogmaticilor care cer o reîntoarcere la însăşi concepţia clasică a omului. André Gide, cel mai individualist scriitor al timpului, e un clasic; clasicismul lui e numai *expresiv*. Paul Valéry, care a încremenit simbolismul în densitatea „poeziei pure“, şi l-a incatenat în forme clasice, prin puritatea liniilor prozei sale e, de asemenea, un scriitor clasic.

În substrucţia sensibilităţii moderne, individualismul romantic trăieşte; continuitatea lui s-a multiplicat în noi forme; centenarul romantismului coincide deci cu centenarul sensibilităţii individualizate; libertatea romanticilor n-a fost o anarhizare, ci prima deschidere de perspectivă spre libertatea deplină, principiu fecund de inspiraţie artistică.

1927

CONTEMPORANEIZĂRI *

I

Plutim pe apele pline de surprindere ale prezentului artistic. Față de marile opere ale trecutului, ofranda omagială pe care nu încetăm a le-o aduce e, de cele mai multe ori o ciudată și complexă atitudine. Idolul tradiției și al respectului pentru valorile devenite bunuri universale împinge pe clasici spre unghiuri obscure ale sensibilității. Admirăm cu mintea și cu memoria : opera clasică e un holocaust al devoțiunii generațiilor ; păstrăm pentru ea condescendența impusă de perspectivă. Ca într-un vast tablou de valori, clasicii domină cu aspectul lor de bloc. Să ne închipuim o clipă că, printr-o tainică lege intimă, în perspectivă s-ar exercita o bruscă schimbare de situație ; ceea ce era îndepărtat s-ar apropia pînă în pragul sensibilității contemporane ; suntem astfel siliți să luăm o atitudine. Din măreția statică, general acceptată, opera clasică pretinde o violentă confruntare cu modul de simțire prezent : ne aflăm în fața unui proces de revalorizare.

Am fost la reprezentarea *Phedrei* cu o teamă amestecată cu admirație ; teama era a momentului — admirația se înălța dintre filele lecturii și ale memoriei. Urmărind tragedia, mă urmăream pe mine însumi. Așteptam o zguduire de habitudini intelectuale ; și, de la început, am avut impresia de categorică diferențiere între spectacol și ecoul lui în suflet ; mai ales deosebirea de ritm al modulațiilor interioare s-a lămurit stăruitor. O formă nouă, fără consonanță cu pulsul sensibilității contemporane, își desfășura solemn și cu o stilizare ce repede păru artificială volutele pline de ritual. Spre deosebire de teatrul modern, unde pasiunile se ciocnesc cu zguduiri de scurtcircuit, tragedia raciniană abuza de timp, ca pentru un cataclism cosmic. Linii mari și prelungi cuprindeau zbaterea pasională a eroinei ; fapte, care-n teatrul actual se epuizează-n cîteva replici, luau aspectul de dispute, de pledoarii academice. Iubirea Phedrei se înlănțuia cu metodă lucidă ; părea a fi mai mult un prilej de frumoasă conversație decît o pasiune reală. Începusem să mă îndoiesc de înțelepciunea adevărurilor universale, care ne pun în lumină pictura neîntrecută a iubirii, a pasiunii copleșitoare din teatrul racinian.

Succedau situații conținute sau chiar false (o declarație de iubire cu martori), o politețe, în expresia instinctelor, pe care o bănuiam ipocrită sau lipsită de virtuți artistice. În acest dureros joc de impresii, personagiile se desenau — fiecare un soliloc cu propria-i pasiune.

În timp ce actorii declamau armonioasele tirade, aveam putința să urmăresc, dar să și fiu furat de reflexii lăturalnice ; și atunci mi-am amintit de Racine, nu de poetul venerat de manuale, ci de contemporanul lui Ludovic al XIV-lea, de Versailles, de protocolul Curții, de viața mondenă. Pagini înflorite din Taine, istoricul Franței, îmi trimiteau ecoul unei lumi care a trăit în etichetă, ca într-o sărbătoare a formalismului. Pe nesimțite, am început să înțeleg formula streină de mine a teatrului clasic. Am priceput de ce e posibilă o scenă de mărturisire a iubirii cu martori, cînd Regele Soare își exercita funcțiile cele mai umile înconjurat de curteni ; mi-am explicat politeța exagerată, discursivitatea replicelor, solemnitatea stilată ; mintea mi se împăcase. Căutam însă fiorul uman ; ca de un fruct ascuns, după ce l-ai dezghiocat cu migală, am simțit că mă apropii și de adeziunea emoțională. Phedra iubea profund și ucigător. Ipolit era torturat de propria lui puritate și pasiune incestuoasă ; în tragedia lui Racine am regăsit pe om. Într-o arhitectonică de o geometrică simetrie se zbăteau două grave monologuri interioare.

---

* *Phedra* de Racine ; *Nora* de Ibsen.

Poetul şi psihologul biruise ; sub crusta rece a discursurilor stilate am regăsit fondul emoţionant omenesc ; formula teatrului clasic dispăruse în coloratul panoptic al istoriei, în care marchizi pudraţi şi preţioase marchize au încremenit, cu zîmbete studiate pe buze şi în atitudini de graţie protocolară.

II

Jucată magistral, de o artistă cu variată şi complexă expresivitate temperamentală, Nora a vibrat cu înfiorări de coardă, prelung şi intens, în interpretarea Emmei Gramatica. Dacă adesea un deficit de creaţie dramatică e salvat de un actor mare, în echivalenţele de creaţie dintre actor şi scriitor se pot însă lesne desprinde şi elementele moarte ale unei opere de valoare.

Astăzi suntem departe de vremea cînd Ibsen era un autor de experienţe temerare ; devenit un scriitor clasic în repertoriul teatral (am putea spune că adaptarea e valabilă şi pentru publicul nostru), Ibsen solicită o reflexie involuntară aproape în jurul viabilităţii unei laturi a realizărilor sale. Jules Lemaître îi contestase originalitatea ideologiei, susţinînd că ea ar fi o repatriere a temelor sociale romantice ale literaturii franceze. În evoluţia dramei moderne, Ibsen s-a impus însă nu numai prin o ideologie dezbătută scenic, ci prin tragicul interiorizat, prin patetismul auster înlănţuit în prăbuşiri de conştiinţă, printr-o formulă tehnică personală, în care se aliază o surprinzătoare simplitate de expresie cu o viziune nouă a sufletului uman ; teatrul ibsenian, hrănit lacom din ideologia individualismului contemporan, reprezintă deci o dublă poziţie : artistică şi ideologică.

Gen social, teatrul e totdeauna ispitit să transpună scenic conflicte nu numai de pasiuni, ci şi de idei. În ambianţa care le-a născut, ideile ţesute în poezia dramatică pot uşor

ascunde o indigenţă de creaţie, devenind animatoare de tendinţi practice, într-un fals plan de perspectivă, mai mult psihologic decît estetic ; aceasta mai ales la scriitorii mediocri. Dacă scrutăm mai de aproape structura umană şi viabilitatea de creaţie a *Norei*, nu putem ocoli o impresie, mai puţin insistentă la lectură, covîrşitoare însă în înfăţişarea scenică. Astfel, viciul piesei lui Ibsen se dezvăluie tocmai într-o interpretare de primul rang, aşa cum marea artistă italiană a izbutit să realizeze. Ceea ce e artificial în psihologia Norei, *porte-parole* al emancipării feministe, s-a demascat în diferenţa de „tempo“ interior ce rupe în două drama ideologului scandinav. După cum în primul act (prea lung tocmai fiindcă tinde să epuizeze întîiul „eu“ al Norei) am admirat viaţa de profundă ingenuitate feminină a eroinei, în ultimul am asistat la agonia trenantă a unui alt „eu“, alcătuit printr-o arbitrară alchimie de componente. Şi fiindcă interpreta a ţinut la un egal nivel de realizare ambele fragmente psihologice ale Norei, cu atît mai uşor s-a disociat viaţa de ideologie, viziunea artistică de frazeologia socială.

În primul act Nora era feminitate nudă ; în ultimul e o anostă teoreticiană a emancipării. Cu toată abilitatea tehnică a scriitorului şi cu toată sforţarea artistei de a umple golul dintre un personagiu viu şi umbra lui abstractă, înfăţişarea spectaculară descoperă falsitatea psihologică a personagiului. Inconvenientele nu se opresc numai aci ; însuşi soţul Norei, autoritar şi rigid, se transformă, în final, într-un obedient interlocutor teoretic, într-o umbră contradictorie cu logica lui lineară ; despărţirea lor nu mai e o despărţire umană, ci o pură antinomie de idei : pe uşa pe care a plecat Nora a ieşit numai o nălucă. Umanitatea e stoarsă din personagii şi filtrată în argumentare teoretică, drama e scindată în două planuri, psihologia — subtilizată în regiuni de ideologie şi arbitrar omenesc.

Ceea ce pleda Ibsen, prin deghizarea propriei lui ideologii în personagii, nu mai constituie o noutate ; individualismul pragmatic al vremii a depăşit temeritatea ideologiei ibseniane. Nora e o fantoşe artistică, puerilă prin automatismul neconvingător, prin care brusc trece din „casa de păpuşi" în aerul tare al vieţii.

Acolo unde individualismul ibsenian nu se realizează în consumare tragică, îşi dezvăluie insistent scheletul şi sucombă prin dezbatere abstractă ; tragicul său înfioară numai în piesele în cari individualismul se fărămiţează prin paroxism, ca în *Brand,* poemul idealismului absurd şi sublim, în *Rosmersholm* şi *Hedda Gabler,* sau în degradarea lui prin ratare, ca în *Raţa sălbatică.* Prin derogare de la viabilitatea estetică, Nora e o ratată inexpresivă.

1928

ROMANUL DE RĂZBOI

Într-o ipotetică supremaţie a genurilor literare, romanul a înregistrat în veacul nostru cel mai răsunător triumf. Criticii, ca şi romancierii au dezbătut în atitudini contradictorii fenomenul acesta atît de copleşitor, fără ca să ajungă totuşi la o soluţie general acceptată. Unii au văzut în eflorescenţa genului un cert simptom de decadenţă, alţii cred că o fixare principială a limitelor şi metodei romanului duce la un dogmatism retrograd. Clarificarea ar fi valabilă numai în raport cu legile intime impuse de fiecare categorie de roman, chiar de fiecare roman în parte. Dezbaterea poate oricînd fi reluată, fără pretenţia unei definitive lămuriri.

În sugestiva sa carte, *Le liseur de romans,* Albert Thibaudet a adoptat o metodă mai simplă ; am putea-o numi descriptivă, căci ea cuprinde o justificare şi o caracterizare a unor destul de variate tipuri de roman.

Thibaudet a căutat să scape tocmai de orice umbră de dogmatism şi a întreprins o plimbare erudită şi comprehensivă prin largile culoare ale romanului francez şi uneori străin. Desigur că nu toate clasificaţiile lui sunt întemeiate ; dacă nu sunt arbitrare, unele sunt prea specioase, iar, în genere, n-au unitate de criteriu ; unele sunt caracterizate după conţinut (romanul bătrîneţii şi romanul durerii), norme mai mult sentimentale, altele după metodă şi structură (voiajul interior), altele după materialul uman utilizat (romanul domestic şi urban). Acest fel de clasificare poate trece drept ingenios, însă multiplicitatea adesea periferică a categoriilor ocolește înseși problemele capitale ale genului.

Nu voim aci să înlocuim clasificările criticului francez, fiindcă romanul nostru nu ne poate încă oferi o varietate și o cantitate de opere care să ne îndemne la aceasta ; partea cea mai substanțială a cărții amintite se referă la metoda, materialul și compoziția romanului. O problemă de tehnică și deci de artă.

Între numeroasele sale categorii, Thibaudet a uitat să menționeze una foarte importantă și care de cîțiva ani are o recrudescență echivalentă cu o modă ; e vorba de romanul de război. Problematica romanului nu se poate reduce numai la o didactică etichetare pe categorii. Mai esențiale pentru viabilitatea genului — astăzi diversificat uimitor — sunt metoda, prestigiul lui de artă și, în al treilea rînd abia, compoziția.

Există o banală formulă de circulație obștească : aceea care derivă romanul din epopeea antică ; la drept vorbind, e aci o simplă problemă de evoluție ; un gen istoric astăzi — epopeea — s-a transformat într-un gen cu fațete numeroase, care nu se lasă încă presate în ierbarele acelui muzeu estetic care este istoria literară. Dacă ne raportăm numai la material, romanul de război este tot atît de vechi ca și epopeea ; ce este altceva *Iliada* decît un vast roman de război versificat și plin de monotone replici oratorice ? Dar astfel privită chestiunea, nu vom depăși un proces de pură analogie și de filiație. Cu toate procedeele convenționale ale epopeei, *Iliada* e animată de o viziune realistă a omului, a vieții și chiar a zeilor umanizați. Faptele povestite, reacțiunile intime ale eroilor omerici exprimă sentimente care și-au păstrat un substrat de etern omenesc. Prietenia, răzbunarea, emulația între războinici, cupiditatea inerentă faptelor de arme formează un fond sufletesc nealterat pînă în zilele noastre. Ceea ce ni se pare anacronic astăzi este amestecul naiv al divinului în acțiunile omului și o anumită atitudine de paradă care preamărește eroismul, cu vădite intenții pilduitoare. Gen solemn, epopeea travestește totdeauna o intenție patriotică, străină de autonomia estetică a povestirii. Romantismul a cunoscut, ca și antichitatea, romanul de război, dar l-a numit „roman istoric". Acest gen de literatură a cultivat pînă la istovire pitorescul exterior și cavalerismul, transfigurînd într-o aureolă de sublim personagiile. Romanul istoric al romanticilor este de fapt un nesfîrșit cod de eroism, o neîntreruptă evocare de modele ideale, în care omul războinic e prezentat ca o ființă excepțională.

Realismul și naturalismul modern dezbară romanul atît de prejudecățile moralizatoare ale epopeii antice, cît și de convenționalismul romanului istoric cultivat de romantism.

Stendhal apare ca un mare precursor al romanului de război, așa cum se înțelege astăzi ; celebra metodă anecdotică, pomenită de toate manualele de istorie literară, după care în *La chartreuse de Parme* marele analist reduce războiul solemn și plin de paradă la o banală învălmășeală de bivuac, este prima încercare de a-l înfățișa uman, sincer și neconvențional. Pozitivismul cu repercusiunea lui puternică asupra romanului modern a distrus definitiv epopeea și a clătinat romanul istoric. Dacă cea dintîi a rămas o formă exclusiv istorică, ultimul a dăinuit încă și în faza naturalistă. *Război și pace, Quo vadis* și pînă la romanele eroice ale d-lui Mihail Sadoveanu mențin prestigiul convenționalismului romantic. Însuși Flaubert, care s-a documentat cu o tenacitate de erudit asupra vechei Cartagene, n-a scăpat, în *Salammbô,* de pitorescul consacrat al romanului ; de asemenea pontiful naturalismului, Émile Zola, amestecă un realism crud și o frenetică viziune imaginativă, de esență romantică, în al său *La dêbacle.*

Vremea noastră a modificat desăvîrșit genul ; seria neterminată a romanelor de război se caracterizează printr-o totală eliminare a procedeelor de școală și normelor convenționale. Naturaliștii francezi, ca și Tolstoi, au scris după o suficientă depărtare de timp, ca să-și fi permis o iluzionare a războiului. Unii critici au crezut într-o vreme că războiul nu poate fi material artistic decît de la o anumită perspectivă în timp, generatoare certă de literaturizare a carnagiului omenesc. Noutatea primordială a romanului de război contemporan o formează confesiunea directă, reacţia morală a combatantului care a uitat orice reminiscenţă de literatură şi orice canon de şcoală artistică. Romanul de război anterior suferea de un fel de academism al emoţiilor, care stiliza sau elimina atrocităţile şi mai cu seamă ocolea senzaţia permanentă de degradare a individului civilizat împins la o sălbăticie nedorită, chiar dacă morala naţionalistă o consideră sacră.

Cea dintîi consecinţă a acestei noi perspective este sinceritatea nudă, realismul nefalsificat al situaţiilor, reacţia spontană şi trăită a sensibilităţii.

Barbusse, Duhamel, Dorgelès, Remarque, Renn, Jünger şi, recent, romanul de război al d-lui Camil Petrescu, el însuşi combatant, au pus cu o luciditate tragică problema unei sincerităţi artistice şi de experienţă umană în prezentarea atrocităţilor şi zguduirii morale datorite acestui infern pămîntesc, războiul.

Romanul de război contemporan afirmă deci drama omului civilizat azvîrlit de împrejurări într-o dezolantă regresiune morală. Nu ne interesează aci tendinţa umanitaristă sau naţionalistă a unora din martorii care s-au confesat în scris, blestemînd sau exaltînd războiul. Problema care ne preocupă, din punctul nostru de vedere, care este exclusiv artistic, e tot atît de importantă ca şi reflexiile de ordine morală ce le deşteaptă latura înfricoşetoarelor jurnale de război. Prima remarcă ce ni se impune după citirea cărţilor de căpetenie asupra războiului este aceea a raportului dintre sinceritatea umană, specializarea materialului de inspiraţie literară şi mai ales a potenţelor lui artistice. Nu ne ispiteşte în aceste reflexii nici chestiunea veracităţii romanului de război, aşa cum a dezbătut-o, într-o mare anchetă, un fost combatant, profesorul Norton Cru. De altfel, din moment ce războiul a devenit obiect de artă, singura problematică care ne atrage în limitele activităţii noastre critice nu poate fi decît aceea estetică ; socotim deci romanul de război ca o vastă şi nouă secţie a romanului în genere. Sinceritatea scriitorului este un principiu general de artă, şi credem că în cazul special al romanului de război se rezolvă în acelaşi mod ca în orice altă operă literară ; ea

nu modifică decît viziunea scriitorului, strîngîndu-l în cătuşele unui realism nefalsificat de reţete şi nealterat de nevoia unei reconstituiri integrale. Reconstituirea realităţii, a ambianţii rămîne o operaţie de strictă proporţionare tehnică, fiindcă arta se bazează pe postulatul sintetizării. Romanul de război, chiar cînd afectează forma de jurnal, dacă aspiră la rangul de literatură, este el însuşi o reconstituire a unui material difuz, prea aglomerat şi uneori plin de amănunte nesemnificative. *Pe frontul de vest nimic nou* este incontestabil un roman, nu numai fiindcă evocă un fragment de viguroasă şi tragică realitate, dar fiindcă are acea simplificare condiţionată de postulatul recreerii artistice ; de asemeni, compoziţia romanului lui Remarque e de o savantă, deşi discret disimulată, armonie.

O impresie precumpănitoare se desprinde însă din lectura romanelor de război ; este cvasi similitudinea situaţiilor, marea înrudire a sentimentelor care le însufleţesc, a omenescului, cum se zice în genere, ca şi a experienţii limitate la o viaţă cam aceeaşi pretutindeni. Marea primejdie care ameninţă romanul de război este însăşi noutatea lui, veracitatea lui nefardată de literaturism. Nu negăm că el este cel mai fertil teren de dramă interioară a individului ; descuamarea, ca după o maladie, a vechiului eu social, civilizat, şi apariţia unui eu rudimentar este o temă comună care străbate romanul de război. O prăbuşire de conştiinţă face loc, în mod dureros, unei alte conştiinţe, care se agregă din frică, superstiţie, egoism sau spirit de camaraderie, indiferenţă la durere şi coborîre pe treapta unui instinctualism rudimentar. Ca psihologie, romanul de război termină într-un fel de similitudine a conştiinţei ; dintre filele nenumăratelor opere de acest soi se înalţă acelaşi tip, acelaşi om, invariabil fixat de condiţiile speciale de experimentare, la un mecanism intim inapt de evoluţii. Războiul este cel mai implacabil factor de determinism moral. Pericolul acestei zone sufleteşti înguste poate duce la un fel de roman în serie.

Dar şi mai revelator în romanul de război este triumful integral al naturalismului, aşa cum l-a conceput Taine, ca o colecţie minuţioasă de fapte, de documente asupra animalului om. Romanul de război este suprema expresie a naturalismului, cum nu l-au putut realiza teoreticienii obsedați de magia pozitivismului. Faptul divers, deși tragic și de adîncă valoare documentară, este materialul lui exclusiv, iar ceea ce n-a putut desăvîrși o doctrină literară și un stimulent programatic a impus simpla realitate.

Romanul de război va fi nu numai victoria naturalismului, dar și lichidarea lui ca doctrină de artă intransigentă. Nu problema veracității ni se pare chinuitoare pentru gen, ci însăși problema supraviețuirii literare.

1930

GOETHE ȘI IUBIREA

Pentru spiritele comune, lungul șir de femei ce a străbătut viața marelui olimpian, văzut anecdotic și cantitativ, e cel mai uluitor spectacol de fuste. Nu însă prin pitoresc și aventură interesează multiplele și mereu înnoitele iubiri ale lui Goethe. Ele clarifică o structură temperamentală și afirmă o filozofie a pasiunii cum nu găsim o alta asemănătoare în istoria literaturilor. Erosul goethean este o etică a personalității creatoare, în care reflexia și contemplația artistică au cules roadele experienții umane, cu o liniște uimitoare a geniului ; din iubire și-a extras o substanță permanentă, fără amărăciune și dezastre incalculabile, ca atîția alți poeți mari ai lumii. Psihologia literară a lui Goethe participă la două atitudini opuse, romantismul și clasicismul, îmbinate într-un aliaj în care elementele despărțite s-au contopit într-o fizionomie inedită.

Romantismul a inaugurat cultul pasiunii amoroase ; i-a dat exclusivitate de țel al vieții, înălțînd-o la potențe de aspirație absolută. Byron a trăit-o vijelios și demoniac ; dezabuzat, și-a anulat repede, într-o aparentă sinucidere eroică, individualismul pasional. Nevropatul Musset, produs tipic al romantismului, s-a zbătut între leșinuri isterice și vicii ostenitoare, pe rugul aceleiași iubiri absolute. S-a consumat prin ea și și-a ucis personalitatea, pe însăși esența ei viabilă. La celălalt pol al dragostii romantice a crescut însă și floarea bolnavă a dorului novalisian, satisfăcut în metafizică și neguri idealiste, în vis și pasiune eterică, după cum Shelley și Edgar Poe au simțit impulsia nealterată de a crea iubite de ceață și fantome proiectate din halucinanta lor închipuire.

Simțirea erotică a lui Goethe s-a format tot în atmosfera romantică. După biografi, dragostea pentru Lotte a nefericitului Werther, deși a treia experiență în ordinea timpului, este cea dintîi ciocnire gravă cu pasiunea. Comentariul poetului a urmărit toate fazele deznădejdii unei iubiri refuzate. Romantici prin situația socială a tinerii logodnice a lui Kestner și prin violența sentimentală a importunului său prieten, această iubire e însemnată cu toate caracterele neliniștii integrale. Dar geniul literar goethean prezidează cu disciplina lui creatoare primejdiile pasiunii ce dezagregă personalitatea.

Obiectivată în *Suferințele tînărului Werther*, toxina se elimină prin contemplație, pavăză apolinică și triumf al clasicului asupra romanticului.

Dragostea romantică coincide paradoxal cu negația vieții, prin intensitate și unicitatea ei absorbantă ; la temperamentele mai slabe, ca în cazul lui Musset, era și un principiu de feminitate, fiindcă se rezolvă în lamente și înfrîngeri. Demonicul goethean, spre deosebire de acel al lui Byron, otrăvit cu propriul sînge, apare ca o superbă liniște egoistă, în care personalitatea crește din propria ei destrămare. Sensul de purgare prin transpunere artistică salvează romantismul feminin al pasiunii inițiale și pur omenești, existent la baza oricărei experiențe amoroase a lui Goethe, afirmînd un principiu viril de disciplină și analiză liniștitoare. În vitalitatea prelungită și în prospețimea surprinsă în fiecare iubire, geniul goethean se confundă cu însăși indiferența naturii. Suferința premergătoare devine o axă a personalității lui lirice, necesară ca o lege de viață, în care impulsiile negative provoacă pe cele pozitive, într-o neobosită învingorare. Olimpianismul simbolic al măștii interioare a lui Goethe nu este deci o simplă atitudine literară ; dobîndit organic, prin chimia ascunsă a sensibilității lui bivalente, romantică în fervoare și clasică în disciplina de creație, participă la seninătatea implacabilă a naturii.

De aceea, egoismul lui e plin de ingenuitatea forței ce se autodetermină ; nu e repulsiv, căci nu e voit în chip artificial ; nu e anarhic, căci nu e o creștere a individualismului, nevropat și negator al vieții. Generator de viață, demonismul goethean e germenul masculin care fecundează disponibilitățile fără limită ale erosului feminin, supus în esență și naiv în abandonarea lui firească. Între absolutul sentimental din faza wertheriană și episodul crepuscular al idolatriei frenetice în care îl înfășoară pasiunea Bettinei, antiteza dragostei goetheene se-ndulcește și se armonizează în limitele ei supreme.

Etica iubirii se-nfățișează definit ca o regenerare a artistului prin pasiune, mesagiul erotic fiind numai un preludiu al mesagiului de poet. Bătrînul Faust, reîntinerit de Mefisto, părăsește absolutul romantic al cunoașterii, care amenința să-l sterilizeze și să-i ucidă personalitatea încremenită într-o obsesie. Puterea demoniacă a principiului viril, descătușată dintr-o pasiune unică, își recapătă vigoarea în contact cu viața și experiența alternativă. Naiva și frageda Margareta nu e însă victima unui infernal senzualism, și nici un episod de cucerire trivială. Ea este instrumentul natural al triumfului personalității, scăpate din psihoza cunoașterii integrale și pusă în legătură normală cu existența. Faust conciliază romantismul și clasicismul, pasiunea distrugătoare cu disciplina creației. În ciclul lui complet de experiențe se-mpacă contemplația și reflexia cu postulatul pasiunii.

Conceptul iubirii la Goethe se-mpletește melodios din absurdul dorinții lui Don Juan, care urmărea satisfacția în descoperirea simțurilor, naufragiind în dezgust, și din înțelepciunea prezidentă și liniștită a lui Faust, salvat de sinucidere prin abstracție, prin echilibrul vieții gustate cu măsură și al cunoașterii ce purifică de robia senzualității.

Prin experiențele lui de dragoste, Goethe instaurează umanismul și în domeniul pasiunii, acolo unde romanticii puri au fost pustiiți de dezamăgire, cînd nu s-au izolat în magia supraterestră a iluziei.

1932

CREDINȚA ÎN FRUMOS

Nu-mi plac articolele tematice ; riști, în cele mai multe cazuri, să te rezumi la o serie de solemne banalități sau să treci pe lîngă marea problemă opac, stîngaci și neesențial. Meditația adîncă nu este o operație de toate zilele. Îți trebuie ani, o viață întreagă adesea ca să culegi rodul pîrguit al gîndurilor. Ce-aș putea spune nou, vorbind aci despre credința în frumos ? Că este o necesitate spirituală a omului, de pe cea mai joasă treaptă a civilizației, pînă la cea mai înaltă ? Că idealul de frumusețe este variabil, după timpuri și locuri, și chiar după indivizi ? Toate se știu, s-au spus de atîtea ori, încît au devenit locuri comune în publicistică. O confesie directă s-ar potrivi mai mult cu poziția unui creator de artă, care a ars toți idolii primejdioși, rămînînd credincios unui singur idol — acela al propriei lui viziuni estetice.

Sunt vieți care s-au consumat integral pe rugul artei, voind să imprime cotidianului ritmul excepțional al frumosului. Isadora Duncan a călcat în picioare prejudecăți de sex, de morală, chiar uzate prejudecăți de artă, ca să-și făurească visul ei de frumusețe. Oscar Wilde și-a creat o legendă a estetismului impus realității, încît arta lui cea mai impresionantă a fost însăși viața lui, atît de mizerabil sfîrșită. D'Annunzio și-a îngăduit o superbă lăcomie de senzații, un cult atît de fanatic al marelui său egoism, că renunțarea la el, într-o claustrată reculegere, pare adevărata lui farsă, față de credința anterioară, în universul multiplelor lui apetituri.

Altădată am acordat acestor vieți, salvate de mediocritatea înțelepciunii, printr-o ardere înaltă, cea mai mare admirație. Simpli spectatori ai artei altora, fie întrupată în viață, fie în muzica vorbei, fie în ritmul dionisiac al dansului, credința noastră în frumos a luat aspectul unui adevărat politeism. Și nu era o trădare și o renegare a vechilor zei mutarea credinței după alte priveliști, tot atît de impresionante.

Singurătatea nordică a lui Ibsen, a cărui viață a fost ea însăși de o rară simplitate artistică, apostolatul primitivist al lui Tolstoi și patetica existență a lui Nietzsche și-au meritat o admirație tot atît de justificată, din partea noastră, ca și înalt cumpănita savoare a vieții lui Goethe. Unde este atunci credința ultimă, absolută, în frumosul întrupat cu sîngele și nervii unor oameni atît de mari, de diverși și totuși atît de unificați prin acel tainic sentiment al depășirii unor vieți comune ? Am uitat pe acel mucenic al viziunilor amare și pe acel laborios mag al silabelor muzicale, pe neîntrecutul Flaubert ; și încă pe atîția alții, idoli care ne-au iscat credințe tot atît de intense, de adevărate într-un ideal de frumusețe.

Dar viața noastră nu poate suporta o veșnică instabilitate spirituală ; ce putem avea noi comun cu tragedia unică a unui geniu ? Nu suntem toți mari, indiferent de realizarea în opera de artă, prin propriile noastre tragedii ? La ce am crede că viața lui Wilde ar fi mai de invidiat decît apostolatul lui Tolstoi ; ce ne face să credem că mizantropia lui Ibsen este superioară sociabilității lui Goethe ? Atunci, credința în frumos nu poate s-o impună nici un geniu, nici o formă individuală prea definită, oricît de imense ar fi proporțiile ei. Credința în frumos este un act pur intim, este un mod superior de a accepta viața ; îl numesc superior din punct de vedere pur subiectiv. Fiindcă liber este oricine să-și închipuie frumosul cum crede, în acțiune, în contemplație, în demența dezlănțuită a individualismului sau în smerenia renunțării.

Nu putem să ne transpunem, cu toată sinceritatea, decît în ipostaza unei contemplative credințe în frumos ; este poate aci o nevindecabilă sterilitate spirituală, este poate semnul unui scepticism iremediabil, care, ca să nu degenereze în nătîngă negație, acceptă o stare de vis feeric al existenței, ca un „spectacol într-un fotoliu". Credința într-un frumos nelimitat, invariabil, este de o deformată umanitate. Oamenii unei singure credințe, oricît ar întrupa, la un moment dat, un grad suprem de umanitate, oricîte milioane de suflete ar tîrî, în elanul personalității lor, sunt niște monștri. Contemplația este o demisie din viață, înțeleasă nu ca o lașitate sau ca o lipsă de credință ; ea este semnul unei necontenite neliniști, care nu se poate calma prin nici un absolut categoric. Este un fel de tragică conștiință a destinului omenesc, sortit unei nelimitate frămîntări. Frumosul purifică acest destin ; conștiința iremediabilului rău al vieții purifică absurda ei suferință. Nu ni se pare deloc paradoxal să afirmăm că la baza credinței în frumos stă o viziune pesimistă a existenței. Fiindcă nu știi care este mai bună, mai puțin fericită, renunți s-o trăiești într-o formă unică, absorbantă. Viața e mai frumoasă, chiar în urîțenia ei, trecută prin filtrul artei. O cunoaștere specială, un fel de intuiție mediată, iată ce devine frumosul pentru contemplatorul vieții, sublime sau anoste, scelerate sau angelice, deznădăjduite sau luminoase.

Arta sublimează trăirea și o unifică într-un fel de armonizare a antinomiilor. Credința în frumos nu este deci numai vana iluzie într-un idol proteic ; este forma unei dezamăgiri față de viață și acceptarea ei pe un plan unde un ritm nou, o viziune supracotidiană te salvează de anularea totală, printr-o serie de simpatetice înțelegeri a unui mare, difuz și absurd spectacol — acela al vieții însăși.

1934

CRITICA LITERAȚILOR

I

Noua colecție, *Critica*, inaugurată sub auspiciile d-lui Perpessicius, cuprinde un vast program de lucru, dintr-o și mai vastă disciplină a spiritului ; dacă opinia curentă înclină s-o vadă mai mult prin imaginea lui Zoil, cei care o practică și o iubesc o văd mai curînd pusă sub semnul lui Aristarc. D. Perpessicius — poet el însuși, și nu numai în vers, dar și-n domeniul celei de-a zecea muză — a evitat extremele, reunind într-un volum compact douăzeci și cinci de scriitori francezi, care au făcut și critică, alături de opera lor de creație. Cititorul se va fi mirat, poate, văzînd trecuți printre critici atîția poeți și romancieri și-și va fi amintit că Maiorescu, într-unul din studiile lui, a delimitat categoric structura spirituală a criticului de a scriitorului. Pornind de la un incident publicistic — și anume de la rezervele pe care Vlahuță și Delavrancea, literați, le făcuseră asupra operei lui Alecsandri, punîndu-l în cumpănă cu Eminescu și atestîndu-i inferioritatea de creație — Maiorescu fixa un prag de netrecut între *Poeți și critici*, cum sună titlul eseului său. Decretîndu-i pe unii temperamente refractare și pe ceilalți temperamente transparente, aplicînd analogic o lege fizică în domeniul spiritului, punea o interdicție totală scriitorului să se ocupe de critică ; drept e că reciproca nu era valabilă. Și tot Maiorescu, răspunzînd diatribei lui Duiliu Zamfirescu în contra literaturii populare și a poporanismului, ca izvor de inspirație cultă, cu eleganță academică, fiindcă lupta se da în însăşi incinta Academiei, deposeda părinteşte pe poet şi romancier de armele criticului, depunîndu-l graţios în fotoliul nemuritorilor pentru meritele lui de literat. Dar poate că duelul acesta, de clasică amintire, figura tocmai opoziţia între Zoil şi Aristarc, fiind o harţă între critici şi pe o anume temă. Prejudecata maioresciană a avut atîta prestigiu, încît nimeni n-a discutat-o principial şi în fapt ; mai mult chiar, Ilarie Chendi, cu mult înainte de acest faimos „tournoi“ academic, luînd drept „motto“ concluziile maioresciane, întreprindea o de altfel întemeiată refutare a opiniilor aceluiaşi Duiliu Zamfirescu *În chestiunea limbii literare,* încheind cu sfatul lui Goethe : *Bilde, Künstler, rede nicht!* — după cum ar fi putut să termine cu avertismentul clasic al lui Apelles.

Dar fiindcă pomenirăm pe Goethe, nu e rău să ştim că cel mai mare critic al timpurilor moderne, Sainte-Beuve, îl numeşte undeva „acest rege al criticei“, păstrîndu-şi pentru el, cu modestie ascunsă, titlul de „prinţ“, pe care nu l-a uzurpat încă nimeni pînă astăzi. Ca să revenim la ideea generatoare a tabloului de critici literaţi, oferit de d. Perpessicius, să nu uităm că şi ea a născut din capul unui mare critic, al regretatului Thibaudet (cum de altfel ne avizează şi d. Perpessicius, în luminoasa şi entuziasta sa *Prefaţă),* el însuşi imparţial preşedinte, în republica literelor, consultînd cu aceeaşi atenţie dreapta, stînga şi centrul scriitorilor, faţă de care şi-a păstrat, cum singur îşi visează arbitrajul prezidenţial, o „poziţie neutră“ ; adică însăşi poziţia de imparţialitate a criticei, într-o vreme în care grupările şi programele estetice, liderii şi mandatarii frumosului au dat cea mai complexă viaţă republicii lor întru spirit. Nu e dar de mirare că lui Thibaudet, adevărat spirit genevez al criticei contemporane franceze (ar fi mai drept să spunem europene) să-i fi apărut însăşi Critica o republică, în care să aibă loc atîtea echipe active, care să se ajute între ele, lucrînd totuşi separat şi cu unelte proprii, în domeniul vast al disciplinei. Suntem deci atît de departe de restricţiile maioresciane şi de dogmatismul lui psihologic ; dar suntem şi la graniţele unei alte dogme, tot atît de subiective, care şi-a făcut apariţia în veacul trecut, atacînd autoritatea „criticei profesionale“. Corectivul lui Thibaudet, el însuşi critic de structură profesională, îşi

are desigur explicaţia în discreditul pe care poeţii l-au zvîrlit asupra morocănoasei „la muse aux bésicles“, care a ignorat pe Baudelaire, pe Stendhal şi chiar pe Flaubert, pe fraţii Goncourt şi pe marele Balzac. Ironiile lui Rémy de Gourmont şi ale lui Gide, îndreptate în contra criticii universitare, ale lui Faguet şi Brunetière, care au molestat pe Baudelaire, ca şi toată invazia poeţilor simbolişti în critică, spre a-şi susţine poezia, căreia universitarii îi opuneau un categoric veto, cînd nu se retranşau într-o masivă tăcere, au ruinat în veacul trecut prestigiul criticii profesionale, substituindu-i-se şi ajungînd pînă la negarea oricărui drept de competenţă a „eunucilor literaturii“, cum i-a numit Gautier, de a vorbi despre creaţie, fără a fi ei înşişi creatori. Conflict care a dus la cealaltă dogmă, opusă dogmei maioresciane, în care criticul profesional apărea ca un conservator de muzeu literar, ca un preparator de mumii, faţă de criticul literat, singur în stare să înţeleagă arta, de tainele căreia criticul profesionist ar fi străin. Şi chiar Anatole France şi Lemaître, duşmanii dogmatismului şi crainici ai impresionismului, nu s-au bucurat de o stimă prea mare din partea simboliştilor, fiindcă înţelegerea lor era marginală în poezia timpului.

Prestigiul criticii profesioniste fusese cu mult mai înainte atins, încă din vremea marelui Sainte-Beuve, acuzat mai întîi de invidie faţă de romantici, adică de contemporani, şi de nepricepere directă faţă de Stendhal, Baudelaire şi de însuşi Flaubert, pe care-l mustra pentru nişte presupuse lipsuri etice în *Madame Bovary.* Jurnalul fraţilor Goncourt e plin de maliţii la adresa criticului şi, pasămite, amicului, trecut printre *„les faiseurs d'éloges des morts“*. Reactualizarea acestui întreg proces, care de altfel nu se va închide niciodată (şi corectivul lui Thibaudet nu l-a închis nici el), este cu atît mai binevenită cu cît el şi-a găsit repercusiunea şi în literatura noastră. Şi tot un critic profesionist, E. Lovinescu, l-a consemnat în filele *Istoriei literaturii române contemporane,* rezervînd un capitol criticei poeţilor modernişti, care, în contra criticei oficiale, universitare sau nu, au impus poezia nouă în conştiinţa publică. D. Lovinescu trece însă această specie în lotul „criticei partizane“, păstrînd tot prestigiul criticei obiective, profesionale, care vine în urma revoluţiilor literare, făcînd bilanţul valorilor şi măsurînd entuziasmul partizan prin balanța judecăților definitive.

În *Fiziologia criticei,* carte nu atît de dogmă, cît de clasificare și vivisecție, Thibaudet ilustra „critica maeștrilor" prin trei nume și trei opere : Chateaubriand și *Geniul creștinismului,* Lamartine și „convorbirea" dedicată lui Mistral și Victor Hugo cu studiul lui despre Shakespeare. Critica literaților este totuși trecută într-o categorie paralelă criticei profesioniste : „Cette critique de maîtres, elle n'est pas une imagination de classificateur, une fausse fenêtre que nous supposions pour faire pendant à la critique professionnelle. Elle existe au XIX-e siècle parallèlement à l'autre. La chaîne critique Chateaubriand, Hugo, Lamartine, Gautier, Baudelaire, Barbey D'Aurevilly, peut se comparer à la chaîne de La Harpe, Villemain, Sainte-Beuve, Taine, Brunetière, Lemaître, Faguet *(Fiziologia,* pag. 1—8).

Nu e vorba însă de cîte nume amintește Thibaudet aci (d. Perpessicius enumeră 25 dintr-un lot mai avut, după cum putea să găsească mai multe în aceeași literatură franceză ; iar dacă i-am socoti și pe ceilalți din alte literaturi...), cît de locul pe care-l fixează acestei categorii critice. Thibaudet îi acordă o existență *paralelă* criticei profesionale, care, cum spune mai categoric la începutul capitolului închinat „criticii maeștrilor" — ea stă „alături" *(„je ne dis pas au-dessus, c'est d'un autre ordre")* de critica profesională. Punct de vedere care trebuie subliniat cu atît mai vîrtos cu cît d. Perpessicius, pornind de la sugestiile lui Thibaudet, deplasează totuși înțelesul conceptului, lărgindu-l, mai mult aș zice, dîndu-i o altă ordine, o altă semnificație, și anume un înțeles de revoluție : „Importantul pentru noi era intuiția — sugerată poate, sporită, fără doar și poate, de prestigiul unei atît de superioare autorități — în existența și îndreptățirea unei critici, alături, zicea el, *peste capul, am spune noi, criticei profesionale* (sublinierea noastră).

Ne-am dus atunci cu gîndul la atîtea pagini ale scriitorilor, unele incidentale, altele aparținînd unei activități continui, de critică foiletonistă, fie din alte climate, fie de la noi. Rodul unei atari investigații a dus la alcătuirea acestui volum, aici de față : *De la Chateaubriand la Mallarmé,* cu subtitlul distinct articulat : «antologie de critică franceză literară», și nu : «de critică literară franceză», nuanța putînd fi, credem, lesne de sezisat."

Nuanță pe care trebuie s-o avem și noi în vedere, în primul rînd, cînd va fi să prezentăm, adică să intrăm în însăși esența tabloului alcătuit de d. Perpessicius. Și e bine să fim lămuriți, căci însăși critica sa este un încîntător peisagiu al criticei noastre contemporane și o strălucită ilustrare de critică română literară. D. Perpessicius însuși practică ceea ce am putea numi „poecritica", adică o critică de entuziasm, de sensibilitate și fantezie, o critică „peste capul" criticei profesionale, deși prin durată, prin organizare participă într-un fel, în mod fatal, și la destinele acestei critici.

Prin ceea ce rămîne un prețios „martor" (cum îi place să se denumească și să numească foiletonismul contemporan) al literelor, în diversitatea lor, în valorile care se fac, zi la zi, d. Perpessicius este deopotrivă un „maestru al criticei" și un partizan al „criticei maeștrilor", adică al celor care pornesc din inima literaturii însăși, din străfundurile creației, cum d-sa a și pornit, de la poezie la critică. Precizările noastre n-au deloc aerul unui proces — ferească Dumnezeu ! — ci sunt simple delimitări de natură, de poziție, în critica noastră contemporană. La urma urmei (și Thibaudet pare să fi observat-o), socotind-o „de un alt ordin", critica scriitorilor este de altă structură, deși țelul ei este să ia parte printr-un „dialog" (ca să folosim o idee scumpă, o obsesie aproape, tot a lui) la dezbaterile despre Frumos și variatele lui fețe.

Și nu știm dacă d. Perpessicius n-are de multe ori dreptate (în critica franceză, ca de altfel și într-a noastră) cînd spune că literații au făcut critică, nu *alături,* ci *peste capul* criticilor profesioniști. Cazul poeziei noi este prea apropiat în timp și prea cunoscut ca să mai poată fi contestată afirmația sa. Totuși, o problemă de structură se pune în legătură cu „maeștrii criticei". Vom încerca s-o limpezim grupînd după anume axe pe cei douăzeci și cinci de literați francezi, care au făcut și critică, prezentați de d. Perpessicius. Fără să admitem despărțirea categorică și falsă a lui Maiorescu între poet și critic, vom face cîteva deosebiri între structura criticului profesionist și a criticului artist, termeni care ni se par mai potriviți decît cei introduși, prin asociație și contrast, de Thibaudet.

II

Să nu căutăm totuși pe de lături deosebirile de structură între critica profesională și critica artiștilor; să nu cădem, mai ales, în păcatul pledoariilor, într-un sens sau altul, și să nu ne achităm conștiința prin ingeniozități. Fiindcă spiritul lui Thibaudet a patronat, prin sugestiile lui, opera de selecție și traducere a d-lui Perpessicius, să mergem direct la *Fiziologia criticei* (carte de îndelungată meditație) și să extragem, din abundența ideilor ei, înseși concluziile și reflecțiile unui maestru încercat: „Critica spontană reprezintă lotul celor care conversează și judecă; critica artistului, cîmpul acelora care creează și strălucesc; critica profesorilor este o critică practicată de oamenii care citesc, care află și ordonează"; sau:

„Vedeți toți scriitorii care au însemnat ceva în critica profesională, de la La Harpe și Nisard pînă la Lemaître și Faguet, pentru a nu vorbi de cei în viață, au rămas în genere în întîrziere cu o generație"; sau:

„Oamenii de treabă, jurnalele și mai ales artiștii au impus criticei profesionale pe Flaubert, Stendhal, Baudelaire..."

Thibaudet constată și descrie structuri critice diferite; experiența și poziția lui de fiziolog al disciplinei se petrece în însuși laboratorul spiritului critic, văzut în multiplele lui modalități; printr-o serie de subtile vivisecții explică funcția organică a fiecăreia.

Iată-ne deci pe calea cea bună, ca să înțelegem sensul și aș putea spune și crezul întru critică al d-lui Perpessicius, ca și rostul distinct al tabloului său de critică franceză literară. Drept vorbind, rațiunea lui intimă este clar explicată în *Prefață;* dacă ne-am adresat unui maestru ca Thibaudet, am făcut-o dintr-un fel de obligație față de un înalt patronat; și nu e rău să ne punem sub ocrotirea lui, fiindcă ea adaugă un nimb de prestigiu unei idei, cu atîta rîvnă, cu atîta metodă și pasiune pusă-n lumină de

d. Perpessicius. Dar să-i dăm, în sfîrșit, cuvîntul decisiv, ca să urmărim o demonstrație, cu argumentele ei proprii:

„Critica profesională, fie că e vorba de una strict profesională, fie că e vorba de acea legislație academică, așa de puternică mai cu seamă în Franța, e neîntrerupt în bătaia focurilor și luată țintă comodă de săgețile și sarcasmele literaților. Ceea ce dă cu adevărat impresia unui front de falangă compactă, unde mai presus de disciplină prețuiește credința și solidarizarea într-un incoercibil ideal de libertate artistică. Din el se desprinde celălalt ideal, al drepturilor indescriptibile ale Poeziei, din care romantismul și-a tăiat stindard, romantismul care tot el a creat și marea critică franceză și i-a comunicat acel ferment și acel elan, proprii mișcărilor de regenerare."

Dezbărată de prejudecăți și dogme, această critică a artiștilor este un ferment, în sînul literaturii însăși, un impuls și o deschizătoare de drumuri. Critica artiștilor este avangarda, critica profesională ariergarda, cea dintîi ușor înarmată, cealaltă trupa hopliților, care vine și organizează metodic cuceririle cu elan săvîrșite. Că însăși critica artiștilor, în numele libertății, poate deveni o critică partizană sau chiar sectantă, nu este mai puțin adevărat. Dar există, în pendularea spiritului critic, o lege a compensației și a bunelor raporturi între valorile care există și cele care devin. După critica franceză a veacului al XVII-lea și al XVIII-lea a venit critica regeneratoare a lui Sainte-Beuve, care a legat umanismul greco-latin de veacul al XVI-lea, pe acesta de clasicism și de romantism, într-o nouă ordine a valorilor, într-o perspectivă de universalism. Nu cunosc un mai instructiv eseu în critica lui decît acela despre *Ce este un clasic,* în care ideea de clasicitate nu se referă numai la vechime și la anumite norme estetice, înglobînd toate valorile universale, care au contribuit într-o măsură apreciabilă la îmbogățirea spiritului omenesc. Și aceeași lege a compensației, după carența criticei profesionale a lui Brunetière, Lemaître și Faguet, față de modernism, a născut în critica franceză pe Thibaudet, care a reclamat valorile trecutului, punîndu-le într-o nouă perspectivă alături de cele contemporane. Criticul profesional de rasă va trebui să consacre revoluțiile literare încheiate, într-un stat ideal al spiritului, întru acea republică a literelor în care insurecţiile de ieri devin forţele constituite de azi şi de totdeauna. În viaţa spiritului, revoluţia şi ordinea sunt înseşi principiile de existenţă ale creaţiei, ca şi în viaţa socială. Critica profesională, ca să fie viabilă, are nevoie de critica artiştilor. Fără ea, cea dintîi ar rămînea într-o tristă scleroză a gustului şi s-ar prăbuşi în neant. Fără critica profesională, revoluţiile artistice ar fi în primejdie să se anuleze şi să cadă în anarhie. Negînd pe clasici, Victor Hugo a dat drept de exclusivitate romanticilor ; negînd pe romantici, Mallarmé şi Verlaine au transpus acelaşi drept simboliştilor. Departe de a se anula, curentele se completează ; şi tot aşa, departe de a se anula, critica profesională şi critica artistică se complinesc ; de ordin diferit, ele îşi corespund scopului pentru care au fost create, printr-o disjuncţiune naturală, adică de naturi deosebite.

Idealul de critică ar fi, desigur, acela al conştiinţei-reflect a criticului, cuprinsă în cunoscuta imagine sainte-beuviană a fluviului care oglindeşte-n apele lui mişcătoare, cu egală strălucire, peisagiile din jur ; şi fără-ndoială că starea pură a spiritului critic este o neobosită disponibilitate, în care entuziasmul şi luciditatea, nuanţa şi relieful, puterea devinaţiei şi de reclasare să funcţioneze într-un atît de armonios echilibru, încît să egaleze conştiinţa divinităţii. Dar atunci critica ar fi o forţă metafizică, iar criticul însuşi o întrupare a ei ; este mai normal aşadar să rămînem în domeniul structurilor spirituale recunoscute, ca mai sigure, a criticului spontan, a criticului profesionist şi a criticului artist. Nu pot uita vorba lui Thibaudet, din aceeaşi *Fiziologie,* de o amărăciune transcendentă aproape : „Dacă s-ar ivi un critic suprauman, în stare să săvîrşească de acum selecţia pe care o va face posteritatea, ar trebui, fără doar şi poate, să-l ucidem : altminteri, el ar ucide literatura".

Şi d. Perpessicius, admiratorul şi executantul unei critici artistice de libertate şi entuziasm, de strălucire şi poezie, nu vrea moartea păcătosului ; e drept că nici îndreptarea lui n-o poate cere, recunoscînd dreptul de existenţă tuturor formelor de critică.

Dar mi se pare că am cam luat cîmpii, fie şi înfloriţi şi aromitori, de dragul discuţiei, în jurul unor probleme

atît de scumpe şi, să recunoaştem, atît de rar suscitate în publicistica noastră, unde un volum de critică este un mic eveniment. Să ne întoarcem (este şi timpul) la cartea d-lui Perpessicius şi la figurile prezentate. Lămurindu-ne în principiu, e bine să ne lămurim şi-n fapt.

III

„Şi totuşi, chiar dincolo de farmecele, ce constituie întîiul lor merit, intrinsece ale acestor texte, se pot desprinde cîteva note comune, ce leagă o pagină de alta şi fac ca autorii lor să aibă un aer de familie spirituală, distribuită pe axa unui veac întreg" — începe un aliniat din *Prefaţa* d-lui Perpessicius. Afirmaţia este atît de esenţială, că ni se pare a fi însăşi axa interioară a cărţii. Acel „aer de familie spirituală" există, oricîte deosebiri temperamentale, ideologice, estetice se pot constata între paginile de critică literară a celor douăzeci şi cinci de scriitori, excerptaţi. Şi deşi ordinea lor este cronologică, aş înclina să restabilesc o nouă ordine, pe dedesubt, ca să zic aşa, între ei, grupîndu-i după anume texte şi anume preocupări ce se desprind din ele. D. Perpessicius a făcut, desigur, o antologie subiectivă, precum singur o spune, dar şi una organizată pe anume centri nervoşi, pe anume teme simfonice.

Între Chateaubriand şi Mallarmé nu se scurge numai un veac de istorie literară, ci se frămîntă un spirit, se petrece o succesiune de revoluţii, în sensibilitatea şi expresia contemporană. Critica însăşi îşi schimbă faţa, trecînd de la dogmatismul clasic şi de la academismul unui Villemain şi Nisard, prin vasta, variata curiozitate a lui Sainte-Beuve, fără de care înţelegerea modernă a literaturii, aş zice însăşi modernizarea, prin simţire, a clasicilor n-ar fi fost posibilă. Dacă e să-l credem pe acelaşi Sainte-Beuve, adevărata revoluţie, în critică, n-o săvîrşeşte *Geniul creştinismului,* Chateaubriand mergînd pe urmele tăiate de *Saloanele* lui Diderot, creator al criticii entuziaste, generoase, care exaltează frumuseţile şi trece peste defecte. Peste semnificaţia programatică a cărţii întocmite de d. Perpessicius, adică dincolo de omagiul adus criticei artistice, ca un sector vrăjmaş al criticei profesionale, tabloul celor douăzeci şi cinci de literaţi critici prezintă o neştirbită unitate de ansamblu. Unitate lăuntrică pe care o vedem ca pe o neîntreruptă pledoarie pentru moderni. În fruntea lor era firesc să pornească Chateaubriand, adică un romantic dintre cei mai înverşunaţi, scuturat de „răul veacului“, ca de o nelinişte metafizică. Şi desigur că o ascunsă idee metafizică, a libertăţii în artă, a cultului ei integral şi fără oprelişti, dă „un aer de familie spirituală“ personalităţilor atît de opuse, ca Stendhal şi Baudelaire, Flaubert şi Zola, Vigny şi Maupassant, Musset şi Mallarmé, Banville şi Verlaine, Balzac şi Huysmans, Lamartine şi Leconte de Lisle, Victor Hugo şi fraţii Goncourt şi ceilalţi, ca să nu mai prelungim o opoziţie care-n fond este o unitate.

S-ar putea, cu prea multă uşurinţă, alcătui cîteva categorii distincte, în capul celor douăzeci şi cinci de studii şi fragmente traduse, de critică literară franceză ; am întîlni astfel un lot al criticei de lansare, unul al criticei-manifest, altul al criticei de afinitate spirituală cu un anume scriitor, altul al comprehensiunii pentru cre-autorii străini. Clasificări care ne-ar duce la o tablă de materii organizată pe grupuri şi care ar învălui adevăratul înţeles, axele interioare de care vorbeam, ale cărţii.

D. Perpessicius şi-a propus să ne desfete cu o varietate încîntătoare în alegerea textelor ; ceea ce a şi reuşit pe deplin ; şi numai faptul că trecem de la romantici la parnasieni, de aci la naturalişti şi realişti, ca să sfîrşim cu misticii Huysmans, de l'Isle-Adam şi cu estetul Mallarmé, marele iniţiator al simbolismului, este o dovadă prin cîte „şcoli“, fără spaima prejudecăţilor inutile, suntem purtaţi. Dar şi această varietate are un înţeles, fiind un omagiu adus personalităţii creatoare, acelei misterioase forţe care îşi pune-n faţă atîtea dificultăţi, estetice şi ideologice, ca să le spargă, să le lărgească în perspectiva realizărilor. Astfel că ideea de libertate artistică, prezidînd pe scriitorii prezenţi, este oarecum organic încorporată într-o dialectică a spiritelor şi a curentelor, într-un joc de forţe adverse şi totuşi omogene, prin idealul de artă urmărit, dincolo de condiţiile istorice ale şcolii sau ale grupului.

A ne opri numai la acest aspect al vastului tablou, alcătuit cu atîta măiestrie de d. Perpessicius, ar fi să ne oprim numai la intrarea unei păduri, să ocolim cu privirea o panoramă pitorească, refuzînd să intrăm sub bolţile ei. Şi d. Perpessicius nu s-a limitat la pitoresc, oricîte farmece ar fi avut opera sa şi astfel ; ar fi fost un joc în aer, „de artificii, risipindu-şi, cu dezinvoltură, cu graţie şi frenezie, crizantemele de bengal ale stilului“ — agreabil, fără discuţie, şi un spectacol desfătător, pentru care i-am fi recunoscători. Dar se vede că intenţia sa depăşeşte o demonstraţie în albastru de „critică literară franceză“, căci tot d-sa spune, în continuare, în aceeaşi *Prefaţă*, încărcată de sugestii, că : „luminoasele lor proiecţii (ale celor 25 de literaţi critici) n-au înscris mai puţin noi constelaţii în *cerul* de safir al unui veac de poezie şi artă“.

Tocmai aci trebuie căutat adevăratul tîlc al cărţii, semnul ei de campanie generoasă şi concentrată în jurul cîtorva nume mari şi opere nemuritoare ; aci trebuie văzut şi secretul, şi masivul suflu polemic al criticei artistice în contra criticei profesionale. Carte de generozităţi şi entuziasme, *De la Chateaubriand la Mallarmé* este şi un itinerar complex de revolte, de acuzări îndreptăţite, de ironii aglomerate ale „unui veac de poezie şi artă“, în contra dogmatismului, a obtuzităţii, a relei-credinţe uneori şi a inerţiei spiritului public. Campania generoasă are şi celălalt revers, al campaniei mîndre, dispreţuitoare, a artistului în contra omului comun, a creatorului în contra tuturor degradatoarelor rutine. Marea, exemplara frumuseţe a tabloului alcătuit de d. Perpessicius (şi poate şi mai marea ei lecţie de independenţă şi bun-gust) constă în faptul de a gravita, pînă la obsesie, pînă la exasperare aş zice, în jurul cîtorva spirite de geniu ale veacului apus.

Pledoaria pentru moderni este o pledoarie pentru cele mai strălucite minţi şi mai bogate, mai complexe sensibilităţi moderne. În fruntea lor stă Baudelaire, deschizătorul de drumuri fermecate, de ţări minune, al literelor franceze de după romantism. Căci dacă romantismul a corespuns unei stări colective de simţire, unei mode şi unei revoluţii care au mers mînă-n mînă, elitele fraternizînd cu masele (numai Vigny dintre romantici a cultivat „turnul de fildeş“ şi a fost cel mai puţin popular), modernismul a fost o mucenicie, o schimnicie dureroasă a individului, al cărui mesagiu s-a desăvîrşit în singurătate şi a pătruns apoi cu greu în spiritul public. Turnul de fildeş şi-a schimbat numai numele, devenind turnul „artei pentru artă", în care artistul a fost un aristocrat izgonit de plebe în fortăreaţa lui interioară. Libertatea romantică coborîse pe poet în for, ca pe Victor Hugo, îl înrolase în corul libertinilor, ca pe Musset, îl transformase în reformator al societăţii, încă de pe vremea lui Rousseau, sau în fabricant de peisagii sentimentale şi idealiste, ca pe George Sand. Naturaliştii, nici ei nu s-au bucurat mai puţin ca romanticii de favoarea publică. Succesele unui Zola şi ale unui Maupassant au ratificat naturalismul, ca pe un triumf al democraţiei în artă, şi, cu cel dintîi, a reactualizat, într-o altă variantă, figura scriitorului romantic, a poetului profet, impusă de Victor Hugo. Dacă romanticii şi naturaliştii au avut adversitatea criticei profesioniste, dacă Stendhal a pătruns prin deplasarea momentului social (şi-a prevăzut singur destinul !), dacă Balzac a balzacianizat societatea, Gérard de Nerval, Baudelaire, d'Aurevilly, fraţii Goncourt, chiar Gautier, cel mai activ agent de propagandă al romantismului, Flaubert, de l'Isle-Adam, Huysmans, Marcel Schwob şi Mallarmé au înfruntat un dublu front, al atacurilor criticei profesionale şi al impopularităţii. Numai Victor Hugo, în viziunea lui monumentală despre Shakespeare, şi-a făcut din viaţă elogiul, multiplicîndu-se în oglinzile paralele ale geniului, pe care l-a proslăvit ca pe cea mai aleasă întrupare a divinităţii în umanitate.

Textele cele mai elocvente şi adevăratele axe ale tabloului sunt aşadar cele referitoare la Baudelaire şi Flaubert, iar mărturiile criticilor literaţi în jurul lor capătă o-nsemnătate cu totul deosebită. Lor li se închină cele mai pasionante, mai condescendente pagini, aşezîndu-i de drept în fruntea veacului ce se deschide. Privitor la Baudelaire, d. Perpessicius tălmăceşte, în ordine cronologică, studiul de data asta entuziast şi reverenţios al lui d'Aurevilly (de altfel cel mai nedrept critic, sau, cum spune Zola, într-un text din acelaşi tablou, cel care „a inventat critica ce nu judecă, dar ucide"), o bună parte din eseul liminar la *Florile răului ;* din clasicul într-un fel omagiu al lui Gautier (şi nu se cuprind oare în G. toate, sau aproape toate, intuiţiile pe care le-a dezvoltat, mai tîrziu, critica nu numai profesională, dar şi cea artistică despre B. ?) şi o *Scrisoare* a lui de l'Isle-Adam, fără să mai socotim fragmentul din *À rebours,* închinat tot marelui poet. Iar despre Flaubert, studiul lui Baudelaire însuşi despre *Doamna Bovary,* al lui de l'Isle-Adam despre *Ispitirea sfîntului Antoniu,* apoi un altul al lui Banville. Convergenţă echivalentă unei lecţii de înaltă camaraderie întru spirit şi care, într-un fel, s-ar putea compara cu solidaritatea literaţilor noştri în jurul geniului arghezian. D. Perpessicius însuşi fiind unul din cei mai activi admiratori ai lui, era firesc să aibă intuiţia unor momente similare şi anterioare, în Franţa, şi să-şi axeze cea mai mare parte a cărţii pe două din cele mai pure genii ale modernităţii franceze. Organizarea aceasta corespunde atîtor afirmaţii din *Prefaţă* despre critica literaţilor, şi ceea ce acolo părea gratuitate, în cuprinsul textelor traduse, devine o elocventă ilustrare concretă, un adevărat fluviu de viaţă şi entuziasm artistic, o demonstraţie amplă a acelui „alt ordin" de critică, de care vorbea Thibaudet. Că organizarea textelor se face nu numai prin ideea de libertate şi prin aceea de „primat al poeziei", dar şi prin ţinta lor majoră, de a zidi monumentele vii a două genii, este tot atît de important ; ea justifică natura fecundă, generatoare şi regeneratoare a criticei artistice, cum d. Perpessicius ne şi avertizase în prefaţă, şi cum, între multiplele ei sugestii, n-o uită nici pe aceea de a indica un tablou asemănător şi pentru literatura română. Fiindcă a şi propus-o, nu vedem un mai bun realizator al ideii decît tot pe d. Perpessicius, care ne-ar putea oferi dacă nu un echivalent, ca valoare, în critica noastră artistică, cel puţin unul ca semnificaţie generală de spirit şi tot atît de reprezentativ.

Desigur că varietatea tabloului, întocmit cu atîta gust, pricepere şi pasiune, din critica literaţilor francezi, cuprinde numeroase alte probleme, e străbătut de încîntătoare oaze de poezie şi reflecţie şi mai ales are atîtea interferenţe cu actualitatea, încît ar însemna să prelungim peste limite o discuţie amănunţită, de la caz la caz. Dar ar însemna să răpim cititorului un farmec intact păstrat în înseşi paginile alese şi traduse şi să refacem o carte plină de substanţă şi de insinuante învăţăminte de artă.

Cît de proaspete, de autentice şi de la zi, ca să zicem astfel, sunt opiniile lui Musset (v-aţi fi aşteptat ?) din *Un cuvînt despre arta modernă,* ca şi cele despre roman ale lui Maupassant, sau cele despre *Critica contemporană* şi *Despre moralitatea în literatură* ale lui Zola, e inutil să mai insistăm ; cît de actuale sunt studiile, unul al lui Stendhal, altul al lui Banville despre Balzac, romancierul, pare un loc comun să mai amintim ; şi cît de ispititoare sunt cele cîteva *Crîmpeie din „Corespondenţa"* din Flaubert, care el singur ar merita o antologie masivă, corespondenţa lui fiind o confesie, o estetică, un atelier de lucru, un florilegiu de critică, un manifest de generaţie şi de structură spirituală, o metafizică şi o higienă etică a creatorului, fără echivalent în multe literaturi. Şi poate n-ar fi rău ca alături şi în bună tovărăşie cu noua colecţie, *Critica,* să fiinţeze şi una de *Corespondenţă* şi *Jurnal intim,* a marilor scriitori, în care am vedea de pe acum pe Sainte-Beuve, pe Flaubert, pe Taine, pe Amiel, pe Renan, pe Jules Renard, pe fraţii Goncourt, pe Gide şi atîţia alţii încă, fără-ndoială nu numai din literatura franceză, ci din toate literaturile.

La capătul atîtor impresii, depănate în jurul panoramei de critică literară practicată de artişti, se cuvine să consacrăm cîteva cuvinte însăşi ideii care prezidează colecţia inaugurată de d. Perpessicius, atît de fericit iniţiată, cît şi traducătorului şi comentatorului.

Ar putea spune unii că o întreprindere de acest fel e, dacă nu inutilă, în tot cazul de importanţă restrînsă ; că opera criticilor, chiar cînd aparţine unor literaţi, este un mandarinat care-şi decernă ranguri şi-şi consumă adversităţile într-un cerc închis ; că rarii cititori de critică, fie profesională sau artistică, se duc direct la izvoare. La care întîmpinări aş răspunde cu înseşi cele din *Prefaţa* d-lui Perpessicius, despre necesitatea criticei şi despre funcţia ei fecundă într-o literatură. Dar aş vrea să ştiu cîţi oare cunosc toate textele aci prezente, cîţi mai ales au o părere sigură despre covîrşitoarea operă critică a unui Sainte-Beuve şi cîţi dintre cei care practică disciplina îi cunosc toate tainele, peisagiul variat şi problemele. Critica modernă este ea singură un gen literar, o creaţie, de al doilea ordin, dacă voiţi, a spiritului, lîngă creaţia artistică şi un vehicul de cultură şi de valorificare, fără prezenţa căruia literatura ar fi ea însăşi păgubită. Desprinsă recent din făgaşuri străine, anexată de atîtea ori politicei, fie literare, fie pur şi simplu politicei, invadată de polemism aprig, sectar, critica română, întemeiată de Maiorescu şi preludată de Heliade, a ajuns astăzi să-şi consolideze nu numai un domeniu propriu, dar să-şi lărgească perspectivele şi să-şi înmulţească slujitorii. Antologiile din critica universală sunt o dovadă a preocupărilor esenţiale ale criticei noastre contemporane şi încă una asupra problemelor multiple care se agită înlăuntrul conceptului de literatură. Nu e vorba să propunem modele de critică celor care o practică ; dar cunoaşterea lor nu poate decît să fecundeze inteligenţele, să lărgească orizonturile şi să deschidă criticei însăşi toate virtualităţile, toate modurile în care se poate manifesta. Conceptul criticei este atît de variat, atît de cuprinzător, atît de tolerant în sensul respectului personalităţii, încît în primul rînd disciplina pe care o iubim şi în care ne străduim are de cîştigat de la aceste antologii ; argumente fugare, dar suficiente, ca să justifice pe deplin existenţa noii colecţii.

D. Perpessicius a făcut, traducînd textele de faţă, un act de exemplară modestie ; a te supune unei munci de selecţie şi identificare, a-ţi mlădia expresia, în 25 de feluri, a te lupta şi a birui totdeauna îndărătnicia atîtor tipare variate, ce se vor turnate din nou, a zăbovi pe o imagine care-şi cere echivalentul nesilit, a subtiliza în jurul nuanţelor, este desigur semnul unei mari pasiuni pentru critică şi al unei înalte conştiinţe scriitoriceşti. Însuşiri înmănuncheate, care se pun în strălucită lumină în fiecare caz şi-n totalitatea tabloului aci întocmit. Şi nu mai vorbim de acele delicate medalioane, care introduc fiecare figură, concentrînd cu graţie informaţia, caracterizarea şi referinţele surprinzătoare uneori la literatura română. Poetul, criticul şi eruditul, care se-ntrunesc atît de armonios în fermecătoarea sa personalitate, şi-au revărsat toate preţioasele daruri într-o operă care, dacă este numai o traspunere, nu exclude întru nimic originalitatea, prezentă în gustul, în măsura, în perspectiva şi nobila gratuitate a înfăptuirii.

1938

SAINTE-BEUVE

La 13 octomvrie 1869, Sainte-Beuve, cu al cărui nume se identifică însăși critica literară modernă franceză, moare, lăsînd în urma lui cea mai diversă, mai bogată, mai susținută și mai strălucitoare operă din cîte a cunoscut, pînă atunci, disciplina pe care a profesat-o timp de aproape o jumătate de veac. S-au împlinit șaptezeci de ani de cînd patronul foiletonisticii și-a încheiat cea mai uimitoare carieră de critic, într-o țară în care genul a înflorit, înainte și după el, în reprezentanți de mare valoare și de faimă, unii, europeană. Și, cu toate acestea, însăși critica franceză, care este, poate, Critica prin excelență, se întoarce la acest mare înaintaș nu numai ca la un clasic, dar ca la un izvor și ca la un spirit tutelar, adevărat creator de valori și maestru inegalat, chip ideal al criticului, așa cum el însuși l-a visat și cum s-a străduit să-l întrupeze. Într-o substanțială *Introducere,* la o succintă și suculentă antologie (Desclée de Brouwer et C-ie, 1936) din opera literară și critică a lui Sainte-Beuve, d. André Thérive nu se sfiește să spuie că: „Ori de cîte ori *consultăm* pe Sainte-Beuve, observăm că a spus totul, că a cuprins sau a ghicit totul, asupra oricărui subiect important. Asta e atît de descurajator, încît nu-l consultăm prea mult. Exact pentru aceleași motive care împiedică pe romancierii în plină activitate să recitească pe Balzac."

Într-adevăr, opera critică sainte-beuviană, care a fost comparată cu o *Summă,* închide în sine toate problemele, toate dificultățile, toate controversele și toate ambițiile înalte pe care și le pune orice critic, de oriunde, pe care chiar trebuie să și le puie, în cursul unei cariere și ale unei irecuzabile vocații.

Despre critica lui Sainte-Beuve circulă numeroase și deseori simpliste generalități ; cele mai răspîndite sunt acelea de : critică biografică, anecdotică, psihologică, impresionistă, ba chiar și aceea de științifică, în măsura în care a urmărit o posibilă clasificare a scriitorilor în „familii de spirite" ; iar unii au rezolvat toate dificultățile în care i-a zvîrlit spiritul cel mai unduios cu putință, privindu-l sub eticheta de moralist, de curios ce-a scormonit „omul sub operă", fiindcă foiletoanele lui furnică nu numai de scriitori, dar și de generali, de oameni politici, de memorialiști, de femei celebre etc. Diversitatea a fost o piedică și, ocolind-o, l-au redus la o unitate prea puțin cuprinzătoare.

Despre gustul criticului, la fel, circulă alte generalități : că ar avea un gust exclusiv pentru clasici, că n-a gustat pe romantici, că și-a năpăstuit toți contimporanii, dintr-o nesatisfăcută invidie, de literat dezamăgit, care n-a putut cuceri faima de poet și romancier la care aspira ; i s-au pus la îndoială caracterul și onestitatea profesională ; și cînd asprimile s-au epuizat, în ordinea aceasta, memoria lui a rămas cu ponosul de a nu fi înțeles cîteva figuri, ca Stendhal, Balzac, Flaubert și Baudelaire, scoțîndu-se din „erorile" lui o judecată fără apel, în fața posterității, și trăgîndu-se de aci o concluzie descurajantă despre însăși vocația lui de critic.

Nu mai vorbim de acel proces, de acea rană de nevindecat, pe care alții o redeschid din cînd în cînd, răscolind, cu noi documente sau pe baza celor vechi, drama sentimentală dintre el și Victor Hugo, și iubirea lui, socotită culpabilă, pentru Adela Hugo, ale cărei ecouri nu se vor liniști, probabil, niciodată. I-a fost dat celui mai curios critic pentru documentul psihologic să cadă el însuși victimă, nu zic a unei metode, pe care el a folosit-o cu nuanță și precauție, cu poezie și delicatețe, deși cu luciditate necontenită, ci unei înclinații pentru cancan și indiscreție, care a țintit să sape la temelia autorității lui critice, izbind în om, ca să răsune ecoul în operă.

Toate aceste vicisitudini sunt, în fond, apanagiul oamenilor cu posteritate ; toate aceste controverse și vederi parțiale sunt inerente și sunt asemenea norilor ce acopăr și cele mai încîntătoare peisagii, pe care natura le-a creat spre desfătarea noastră. Dacă le-am amintit, n-am făcut-o decît dintr-un îndemn hotărît ; ele nu vor forma prilej de discuție pentru noi și nu vor întuneca o operă care, înainte de a fi respinsă sau admirată, merită să fie cunoscută. Elogiul citat al d-lui Thérive își are și el tîlcul lui : Sainte-Beuve este mai calomniat în măsura în care este mai rar *consultat ;* despre cei pe care nu-i cunoaștem sau îi cunoaștem mai puțin putem să spunem tot răul.

După ce ai frecventat timp îndelungat opera lui Sainte-Beuve, nu mai e cu putință să cazi rob înrîuririlor de tot felul și să împrumuți o părere sau alta despre ea ; convingerea că într-adevăr a gîndit asupra tuturor problemelor criticii și istoriei literare, că a întrevăzut toate posibilitățile lor, că a simțit toate metodele și că le-a practicat uneori cu nuanță, că le-a expus, mai adesea, exagerările și dificultățile, fără cruțare, se statornicește în spiritul cititorului atent. Sainte-Beuve a cunoscut atîția oameni, atîtea feluri de a simți și de-a se exprima ; a cunoscut din opere și biografie pe scriitorii altor veacuri, ai altor țări, a văzut pe contemporani de aproape și în perspectivă (atît cît îi e îngăduit cuiva în timpul vieții), și a avut curajul gustului, al revenirilor chiar, poate cel mai mare al unui critic care nu se teme să-și năruiască autoritatea, corectîndu-se, completîndu-se și, s-o spunem fățiș, uneori contrazicîndu-se ; a mai avut încă și celălalt curaj, atît de rar la critici, de a vorbi despre sine însuși, cu sinceritate, cu ton de mărturisire, lipsit de prejudecata de a se idealiza în fața posterității. Nu s-a sfiit să-și arate lacunele și să-și divulge repulsiile, să-și dezvăluie intimitatea minții și a simțirii, supunîndu-se și pe el, pe cît cu putință omenește, aceleiași necontenite anchete spirituale la care a supus și pe alții. Corespondența lui, atît de vastă, romanul lui, poeziile lui, carnetele intime ne oferă un material viu,

divers, din care putem să-l reconstituim, cu aceeași exactitate și poezie, așa cum și el a reconstituit numeroase personalități.

Dacă a căutat „omul în dosul operei“ altora, n-a uitat să-l caute și după paravanul mobil al propriei lui opere, și ne-a divulgat, despre sine, tot ce un moralist, cu simțul complex al nuanțelor sufletești, poate afla în propria lui viață. Presupun că un tînăr cu vocație critică m-ar întreba ce să citească din Sainte-Beuve ; i-aș răspunde cu hotărîre : tot, absolut tot ; și mai presupunînd că la răspunsul meu mi-ar replica, justificînd în principiu că a ceti tot dintr-un scriitor, oricît de reprezentativ ar fi, este și greu și, poate, și nefolositor, i-aș spune, cu și mai multă dreptate, că nimic nu este greu și nefolositor cînd e vorba să cunoaștem în toată complexitatea interioară (exclud ideea de întindere), în toate inițiativele și revenirile, în toate ascunzișurile și slăbiciunile un creator de primă mînă.

Nu e vorba aci să-l luăm drept model (este cea mai vană dintre iluzii), dar din opera lui Sainte-Beuve, în totalitatea și multiplicitatea planurilor ei, poți cîștiga în experiență morală și intelectuală, îți poți fructifica inteligența și sensibilitatea, te poți umaniza și avea o idee mai dreaptă despre toate răspunderile cîte comportă o disciplină și o viață dedicată literelor. A fi critic nu e de ajuns să poți și să vrei să fii ; trebuie să știi cum să vrei și să simți cît poți fi. Sainte-Beuve a simțit toate acestea, cu intensitate, cu lucidă autocritică și cu farmec ; el n-a cunoscut epoci de dibuire (a cunoscut numai începutul) și nici de penibilă decadență, chiar dacă a cunoscut eroarea ; a stat necontenit pe poziție, scriind pînă în ultimele clipe ale vieții ; nu s-a retras și n-a agonizat ca publicist ; și-a întrerupt activitatea mare, bogată, egală cu sine prin moarte. N-a avut timpul să obosească, fiindcă n-a murit prea bătrîn, nici n-a avut răgazul să-și slăbească, prin indolență, atenția spirituală.

Cu toate acestea, există epoci distincte, perioade de evoluție în marea lui activitate ; și le-a însemnat singur, ca cel mai bun observator al lui, ne-a indicat el însuși drumul străbătut, popasurile, sinuoasele orientări, punctele culminante. tactica și strategia unor „campanii“, așa cum i-a plăcut să le numească, şi pe care a cerut, tot el, „să fie judecate în ele înşile şi ca formînd epoci diferite“.

Sainte-Beuve n-a fost prizonierul nici al unui curent, cu exclusivitate, nici al unei personalităţi, cu încăpăţînare, nici al unei mode, cu snobism; a fost o prea puternică personalitate critică, spre a nu fi înţepenit într-o unică atitudine. Mobilitatea lui, aşa-zisul lui *scepticism* (din care un Faguet a făcut o verboasă şi penibilă explicaţie, dacă explicaţie poate fi) este, de fapt, forţa în mişcare a unui mare val de înţelegere şi de expresie. Care este jocul acestui val? Sainte-Beuve, a fost ceea ce el însuşi numeşte, atît de des, în critica lui, o *natură;* o excelentă, o excepţională natură critică.

Veacul al nouăsprezecelea a fost, cum s-a spus, veacul criticii; dar a mai fost, cum nu s-a spus îndeajuns, şi veacul anumitor superstiţii critice; nu numai metoda, ceea ce este firesc la urma urmei, dar însuşi obiectul criticii a variat la numeroasele personalităţi care au ilustrat genul. Era aproape un cuvînt de ordine ca fiecare critic să-şi aibă *sistemul* lui, brevetat sau de împrumut, aşa cum s-a întîmplat mai adesea la noi, care am venit în urma criticii apusene, recoltînd metode şi aplicînd sisteme, ca în cultura raţională agricolă. După Taine şi Brunetière, nu se mai putea face critică decît cu sistem, şi experienţa literară fusese înlocuită cu ideile generale, comode, gustul cu teoria specioasă, comprehensiunea largă cu obstinaţia dogmatică. N-am cunoscut şi noi oare, în critică, toate sistemele facsimilate şi toate teoriile în rezumat, care au bîntuit veacul, şi n-am asistat la lupte sterile de principii, în dosul cărora se ascundeau infirmităţi temperamentale, pasiuni de cenaclu, ideologii politice, rezistenţe ale gustului şi chiar false vocaţii, deghizate sub idei de import şi teme seducătoare? Le-am cunoscut, desigur, şi le-am schimbat, din deceniu în deceniu, cu iluzia că facem ştiinţă, că putem crea şcoli şi curente literare, din teorii; dar n-am cunoscut însăşi esenţa criticii, de cele mai multe ori. Cînd vom vedea cari au fost raporturile criticii naţionale cu opera şi spiritul sainte-beuvian, vom încerca să precizăm mai de aproape lacunele noastre, pe care o cunoaştere directă, temeinică a creatorului criticii moderne franceze le-ar fi atenuat. Dar să nu anticipăm şi să ne întoarcem la Sainte-Beuve.

În evoluţia criticii franceze, locul lui Sainte-Beuve înseamnă o deplasare de centru; el rupe definitiv cu dogmatismul clasicizant al veacului al şaptesprezecelea şi al optsprezecelea; canoanele lui Boileau, care au dominat două veacuri critica, încetează de a mai fi şi normele lui. Cea dintîi lucrare a lui, *Tablou istoric al Poeziei franceze şi al Teatrului francez în veacul al XVI-lea* (1828), scrisă la douăzeci şi patru de ani, este o replică, peste timp, dată lui Boileau însuşi, care socotea literatura veacului său descinzînd în linie directă din clasicismul greco-roman, afară de care nu preţuia nimic.

Sainte-Beuve căuta să restaureze un secol nedreptăţit şi să stabilească, totodată, un spirit de continuitate între el şi veacul lui, al romantismului; aspectul de critic militant al începătorului este îndoit: de anticlasic, de antidogmatic şi de iniţiator, de purtător de stindard al literaturii contemporane. Dar nu numai cu domnia lui Boileau va sfîrşi noul critic, dar şi cu un spirit care a continuat, în felurite variante: cu La Harpe şi cu Villemain, cu critica sectară şi academică, pe care le limitează într-un cerc de influenţă după el închis pentru totdeauna. Înaintaşii lui (căci îşi revendică şi înaintaşi) sunt Montaigne şi Bayle, pe care-l socoate părintele criticii moderne, al jurnalismului, şi ideal al criticului, curios, mobil, pasionat de lectură şi oglindă fidelă a cărţilor despre care informează.

S-ar putea spune că Sainte-Beuve detronează critica din Olimp, dintr-un Olimp sever sau numai academic, şi o coboară pe pămîntul fertil al impresiei directe şi al gustului viu, adaptat la toate felurile de individualităţi şi la toate timpurile. Să nu uităm că el este un umanist, hrănit cu tot ce antichitatea greco-latină a lăsat substanţial în monumentele literare. De la Homer şi Teocrit, şi de la tragicii greci la Virgiliu, de la Horaţiu la elegiacii latini, Sainte-Beuve se mişcă, pe linia timpului, cu uşurinţă, cu egală informaţie şi gustă nestînjenit atîtea felurite moduri de simţire şi expresie.

Cultura nu l-a împiedicat să fie un spirit liber şi comprehensiv; modelele eterne ale literaturilor clasice nu i-au întunecat orizontul; de la antichitate la evul mediu, de aci la Pleiadă, de la veacul lui Ludovic al XIV-lea (poposind îndelung între pustnicii port-royalişti) la cel următor şi de aci la romantism şi la cele dintîi realizări ale realismului, s-a plimbat ca printr-o grădină uriaşe, de vegetaţie felurită, de parfumuri cît mai deosebite, gustînd de pretutindeni arome tari sau suave; plăcerea lui i-a rafinat înţelegerea, i-a subtilizat-o pînă la acea formă rară a inteligenţii senzuale, care este însuşi simţul excepţional al criticului de rasă. Opera lui este nu numai o mărturie asupra literaturii franceze, ci o vastă oglindă în care umanităţile clasice şi cele moderne se resfrîng, cu deopotrivă strălucire; şi încă Sainte-Beuve şi-a deschis, uneori, sensibilitatea la literaturile streine, la cea engleză, germană, spaniolă şi italiană, pe care le-a cunoscut cel puţin în marii lor scriitori. Admiraţia lui pentru Goethe, criticul, pentru acela care vedea în literaturile naţionale un corp al literaturii universale, ca o apoteoză a spiritului de contemplaţie, şi pe care-l numeşte „rege al criticii“, i-a dat acest sens înalt al umanismului. Şi prin *întindere*, critica sainte-beuviană depăşeşte tot ce-a produs critica franceză mai înainte. N-aş vrea să fiu greşit înţeles: nu fac din Sainte-Beuve un erudit; vorba lui, din *Mes poisons*, să ne fie gravată necontenit în minte: „Îmi place erudiţia, dar o erudiţie stăpînită de judecată şi organizată de gust“. Dincolo de cărturar, care uimeşte şi azi ca putinţă de asimilare, străbate totdeauna criticul, doborîtorul de arbori, care nu se încurcă între trunchiuri şi vreascurile culcate la pămînt, ci le cercetează esenţa cu uimitoare siguranţă.

Dar dacă umanismul şi informaţia istorică sunt bunuri tradiţionale ale culturii franceze, pe care şi el le-a posedat temeinic, gustul viu, suplu, intuiţia critică îl deosebesc de tot ce poate fi obişnuit în cuprinsul acestei culturi.

Astăzi, desigur, informaţia lui a fost depăşită în toate subiectele pe care le-a tratat; nu ea face rezistenţa operei sainte-beuviene; căutînd să-l definim mai de aproape, să ne adresăm din nou lui însuşi; tot în *Mes poisons* spune: „Eu nu sunt un istoric, dar am unele laturi de istoric“. Cine rămîne la istorismul sainte-beuvian rămîne la suprafaţa criticii lui; n-a fost, la noi, stigmatizat ca reprezentant al criticei istorice, de o anume critică universitară, ca anecdotist chiar, acoperit astfel, ani de-a rîndul, de un ponos care a scutit pe atîţia să-l mai citească şi să-l înţeleagă?

Fără teama de a cădea în abuz, vom apela iar la propriile lui definiţii, clare, concise, neîndoielnice; să-l lăsăm să vorbească — în continuare — despre disciplina pe care a profesat-o; nu vom fi, în nici un caz, induşi în eroare, aşa cum ne-au indus alţii, judecîndu-l:

„Am voit să introduc în critică un soi de *farmec*, şi în acelaşi timp mai multă *realitate* decît era mai înainte; într-un cuvînt, *poezie* şi totodată ceva *fiziologie*.“

Sau:

„Gîndesc despre critică două lucruri care par contradictorii şi care nu sunt:

1. Criticul nu e altceva decît un om *care ştie să citească* şi *care învaţă pe alţii să citească*.

2. Critica, aşa cum o înţeleg şi cum aş vrea s-o practic, este o *invenţie* şi o *creaţie* continuă.“

Iată, admirabil captată, însăşi esenţa criticii lui; nu suntem în prezenţa nici unui sistem şi deci nici în primejdie a ne dezorienta prin acel fundamental scepticism de care a fost greşit acuzat. Mobilitatea inteligenţii lui critice l-a ferit de sectarism şi l-a făcut cel mai adaptabil spirit din cîte a cunoscut critica modernă; aşa că afirmaţia lui: „Critica e pentru mine o metamorfoză: încerc să mă absorb în personajul pe care-l zugrăvesc“ — trebuie luată în înţelesul unei necontenite adaptări, prin *intuiţie*, la individualităţile descrise şi caracterizate. Iar despre cîtă *poezie* a împletit Sainte-Beuve cu *realitatea*, cu *fiziologia*, să nu ne turburăm; talentul lui n-a falsificat valorile; le-a transmis cu mai multă uşurinţă decît alţii, ne-a insinuat judecăţile, ne-a sugerat gustul.

Era firesc ca această concepţie despre critică să-l ducă la *portret*; critica franceză posterioară lui a cultivat portretul literar cu multă stăruinţă.

Taine, Lemaître, Faguet, pe diferite proporţii şi cu izbînzi variabile, s-au folosit de portret ca de un instrument pe care l-au împrumutat vădit de la el; dar portretul lui Taine este simplificator şi îngroşat pe axa acelei „qualité maîtresse“, pînă la o idee generală, figurina lui Lemaître e vie, spirituală, nuanţată, dar fără complexitate, portretul lui Faguet e analitic, abstract şi prolix, aşa cum, de pildă, l-a aplicat lui Sainte-Beuve însuşi în *Politiques et moralistes.*

Maestrul lor spunea modest, vorbind de portretistica lui literară : „Nu sunt altceva decît un *iconar* al marilor oameni“.

Sau :

„În critica mea încerc să-mi adaptez sufletul la sufletul altora : mă detaşez de mine ; îmbrăţişez, caut să intru în pielea lor şi să fiu la fel cu ei.“

Şi se întreba îndoielnic : „Am reuşit oare ?“...

Nu numai că a reuşit, dar portretele lui (şi nu e vorba numai de cele trei volume intitulate *Portrete literare* şi de acela închinat delicatelor *Portrete de femei*) sunt atît de complexe, de individualizate, de supuse la obiect şi de vii, încît nu folosesc o metodă invariabilă, ci traduc intuiţii nenumărate. Toată critica lui ţinteşte la portret, fie că-l practică făţiş, fie că, în *Causeries du Lundi,* face un drum mai ocolit, cochetînd, ca maestrul Montaigne, cu tonul conversativ, cu diversiunea şi cu abundenţa digresivă. Aci aflăm darul nepreţuit al moralistului, al psihologului curios de toate formele sufleteşti, doctor delicat al spiritelor, pe care le demontează şi le surprinde, în cele mai subtile articulaţii. Portretul sainte-beuvian este uman, pînă în cele mai mici amănunte, este cumpănit în toate liniile lui interioare ; taina moralistului e să nu suprapuie o imagine convenită sau prea subiectivă peste imaginea reală : *„poezie* şi totodată şi ceva *fiziologie“.*

Oricît s-ar metamorfoza, oricît a „intrat sub pielea lor“, adică a individualităţilor descrise, Sainte-Beuve îşi dă seama de tot acel coeficient de subiectivism de la care orice critic se poate sustrage ; şi astfel îşi corectează, cu sinceritate, idealul spre care tinde : „Fiecare critic în tipurile favorite pe care le înviază nu-şi face decît propria lui apoteoză“. Nuanţa, care l-a călăuzit în toată activitatea lui, apare şi în tot acel mănunchi de observaţii referitoare la sine însuşi. Şi cînd ajunge la formularea aceasta mai apăsată : „Gîndesc de multă vreme un lucru. În criticile pe care le facem, judecăm mai puţin pe alţii decît ne judecăm pe noi înşine“ — trebuie să vedem aci izvorul, dogma, aş putea zice, întregii critice care s-a numit „impresionistă“, şi care

a opus sistemelor copleşitoare, greoaie ale criticii „ştiinţifice“, de toate speciile, un adevăr căruia Sainte-Beuve nu i-a dat o formă absolută, dar pe care l-a presimţit, cum a presimţit toate adevărurile şi erorile în care disciplina profesată alternează.

Dar bag de seamă că, fără voie, aduc apă la moara tuturor acelora care vor să subestimeze criticul, recunoscîndu-i însuşiri strălucite de moralist, de psiholog, de poet chiar ; niciodată criticul n-a fost înghiţit de moralist ; a fost *dublat,* a fost *căptuşit* de el. Critica sainte-beuviană nu se abate cu nimic de la esenţa criticii însăşi, aşa cum o înţelegem astăzi şi cum fiecare din noi are credinţa că trebuie s-o practice. Gustul lui literar este prezent în orice portret, în orice foileton, în orice carte ; nici psihologul, nici moralistul, nici istoricul literar nu acopăr pe critic pînă la dispariţie ; şi chiar în acele studii sufleteşti din vasta galerie a pustnicilor port-royalişti nu aţipeşte un moment. Ceea ce ne place să numim, cu abuz şi cu oarecare emfază, caracterizare şi judecată de valoare funcţionează în orice pagină a lui. Referindu-ne la antologia noastră, am putea spune că am cam sacrificat pe moralist şi pe psiholog, cu bună-ştiinţă, cu intenţie vădită, desprinzînd acele fragmente în care criticul iese mai luminos în evidenţă ; am ţinut seamă nu atît de complexitatea lui spirituală (cîteva volume abia ne-ar fi ajuns ca s-o prezentăm în toate nuanţele ei), ci cu deosebire de faptul că imaginea lui de *critic* a fost deformată în cultura noastră ; am avut în vedere să alcătuim o antologie pentru noi, nu pentru Franţa, şi să restituim, pe cît cu putinţă, criticii o operă care a fost, rînd pe rînd, concesionată psihologiei, moralei sau simplei istorii literare.

N-am vrea să trecem sub tăcere una din cele mai viu dezbătute controverse, privitoare la obiectivele ştiinţifice ale criticii sainte-beuviene ; el însuşi şi-a făcut o plăcere şi o glorie din acest substrat al operei lui, pe care ar fi voit-o un preţios auxiliar al istoriei naturale. În nenumărate rînduri ne spune :

„Ceea ce fac eu este *istorie naturală literară.*

A fi în istorie literară, în critică un discipol al lui Bacon va fi gloria mea.

Aş vrea ca toate aceste studii literare să poată folosi într-o zi la stabilirea unei clasificaţii a spiritelor.“

Sau :

„Am o singură plăcere, să analizez, să herborizez, sunt un naturalist al spiritelor. Ceea ce aş voi să-ntemeiez este o *istorie naturală literară*.“

E poate singura dată cînd Sainte-Beuve s-a înşelat despre sine ; gloria lui nu e de a fi „un discipol al lui Bacon“, forţa lui nu stă nici într-o pretinsă „clasificare a spiritelor“ şi nici în întemeierea unei ştiinţe care să fie „o istorie naturală literară“.

Sainte-Beuve n-a putut uita, desigur, că a făcut ceva medicină în tinereţe şi că a „început sincer şi brutal prin veacul al XVIII-lea, cel mai înaintat, prin Tracy, Daunou, Lamarck şi fiziologie“ ; nici n-a putut uita că veacul în care el a scris vestea un *scientism* înăbuşitor. Dar tot el şi-a dat seama că această visată ştiinţă, această „istorie naturală literară“, în care clasificarea ar trebui să stabilească „familii de spirite“, este un deziderat, un proiect, în vederea căruia lucrează ; deseori îşi aminteşte de acest ţel vag întrezărit, şi se corectează, aproximează, exprimînd mai mult o dorinţă decît o categorică înfăptuire. Mă mulţumesc numai cu o pildă, din cîte se pot culege din toată opera lui, dar aceasta lămuritoare ; e vorba de concluziile la *Taine şi metoda lui critică*, în care opune metodei logice a noului critic metoda ştiinţelor naturale, însă cu aceste restricţii : „Dacă se poate spera să ajungem într-o zi a clasa talentele după familii şi sub anumite numiri generice care să răspundă la însuşirile principale, cu atît mai mult, în vederea aceasta, ar trebui ca mai înainte să observăm cu răbdare şi fără spirit de sistem, să le cunoaştem deplin, unul cîte unul, exemplar cu exemplar, să alegem pe cele asemănătoare şi să le descriem !“

Este dar vorba numai despre o indicaţie metodică, şi nicidecum de o ştiinţă închegată, de un sistem de clasificare a spiritelor, aplicat cu rigoare. Nicăieri Sainte-Beuve n-a fost mai circumspect decît în proiectele lui de a constitui o posibilă clasificare a scriitorilor în „familii de spirite“.

În definitiv, şi această teorie sainte-beuviană este tot o intuiţie, aplicată în chip concret, ori de cîte ori se iveşte cazul[1] ; din cînd în cînd îşi îngăduie apropieri, comparaţii, distincţii, dar niciodată nu pune concluzii categorice şi nu le înfăţişează în mod sistematic. Psihologul şi moralistul e atent la nuanţe, la specificul individual, iar omul de ştiinţă e prudent, lucrînd în domeniul posibilităţii. Sainte-Beuve n-a împietrit în acest vis, n-a procedat nici ca Taine, explicînd geniul prin rasă, mediu şi moment, nici ca Brunetière, sedus de o iluzorie evoluţie a genurilor ; dacă a simţit nevoia unor certitudini finale, a unor concluzii organizatoare, n-a pus vreodată concluziile generale înaintea cercetării mobile, nuanţate, adînci a individualului.

După cum *Eseurile* lui Montaigne sunt un neîntrerupt jurnal al omului, opera critică a lui Sainte-Beuve este şi ea un necontenit jurnal al omului, surprins în expresie artistică ; varietatea individualităţilor este atît de uimitoare, încît poate fi socotit cel mai mare regizor de personagii literare şi criticul cu cea mai lungă rază de cuprindere — „amatorul de suflete“ cel mai curios, mai neobosit din cîţi cunoaştem. Ancheta lui asupra omului, prin intermediul literaturii, este opera unui nepreţuit horticultor de spirite.

Floare rară a unei civilizaţii şi a unor excepţionale rădăcini, bogate în sevă, legate cu mii de firişoare de solul literar al naţiunii, Sainte-Beuve nu este numai cel mai mare critic francez, dar, desigur, unul din cei mai mari ai lumii.

Arborele criticii lui este şi azi verde, şi desfrunzirile fatale, aduse de succesiunea anotimpurilor, se aşează în straturi mult mai subţiri decît desfrunzirile altora, care l-au precedat şi i-au urmat. Greşelile lui Sainte-Beuve ? Sunt tot atît de mari ca şi criticul care le-a făcut. Dar cum se întîmplă adesea, greşelile unui spirit mare fecundează şi ele negativ, dacă se poate spune ; toţi cîţi, după el, au contestat anume părţi din Balzac, Stendhal, Baudelaire şi Flaubert şi-au îngroşat rezistenţele, le-au supralicitat, în timp ce el le-a expus destul de nuanţat şi cu o anume cochetărie, care-i fac cinste.

---

[1] Cf., în antologia noastră, articolele *Două familii de spirite în creştinism* şi *O familie de spirite*, aplicaţii suple ale intuiţiei de care e vorba.

Descendența criticii sainte-beuviene este covîrșitoare în literatura franceză ; Faguet și Lemaître, Anatole France și Paul Bourget (în *Eseurile de psihologie contemporană*), André Gide însuși, prin ceea ce este montaigneian în critica lui, ca și întreg foiletonismul contemporan, în reprezentanții lui de inteligență suplă și de simțire unduioasă, și-au luat zborul din vatra caldă a maestrului criticii moderne, s-au format sub patronatul lui spiritual, perpetuîndu-i, fie și numai parțial, nu zic metoda, știința, puterea de muncă și arta infinită a caracterizării (sunt la urma urmei bunuri strict personale), dar ceva mai esențial : însăși intuiția lui despre Critică și funcția ei vie în literatură.

Firesc ar fi aci să stabilim raporturile criticei române cu spiritul sainte-beuvian ; într-o literatură originală, care totuși are atîtea aderențe cu literatura franceză, e foarte natural să le găsim și în critică.

Că bătrînul Heliade n-a ajuns să cunoască pe Sainte-Beuve nu-i de mirare chiar dacă, în timp, ar fi putut să ajungă ; că Titu Maiorescu nu l-a cunoscut (nu în mod material, dar în spiritul lui), este de-a dreptul uimitor. Gherea îl citează, indirect, dar asta nu înseamnă prea mult ; pornind din Taine și din marxism, el a cunoscut doar reflexul sainte-beuvian, prin opera lui Brandes, ilustru publicist în critică. Prin d. Mihail Dragomirescu, n-are o soartă mai bună ; înverșunatul critic se mulțumește să-l citeze, tot prin intermediul lui Brandes, și e dispus să-l confrunte cu el, fiindcă amîndoi au reprezentat „critica istorică", dușmană a „criticii estetice", pe care o descoperă și o sistematizează d-sa ; ceea ce nu l-a împiedicat totuși să-l combată, să-l facă răspunzător de toate excesele istorismului ; devenit pretext de dialectică, în mîinile sale, și țap ispășitor al tuturor ereziilor criticii care a precedat „critica științifică" dragomiresciană, Sainte-Beuve nu se bucură de un tratament mai onorabil decît cel aplicat Anonimului de la Blaj ! În *Pagini de critică din tinerețe*, unde d. N. Iorga, înainte de a deveni animatorul sămănătorist și criticul naționalist știut, se orientează năvalnic și în critica europeană, e vorba în treacăt și de Sainte-Beuve, dar mai mult de *Eseurile de psihologie contemporană* ale lui Bourget, pe care-l parafrazează în numeroase caracterizări.

Ar fi fost de așteptat ca d. E. Lovinescu să pornească, prin natura talentului său critic, din spiritul sainte-beuvian ; dar n-a fost așa, căci a pornit de la J. J. Weiss, de la Faguet, Anatole France și Lemaître, adică din descendenții lui ; figurinele sale, ironice și grațioase, își au izvorul în arta de giuvaergiu a lui Lemaître, iar portretele mai largi (ca și cele din *Memorii*), prin atitudinea lor, de persiflare poetică, țin mai mult de farmecul scriitorului decît de exactitatea psihologului. Portretul sainte-beuvian e un sondagiu profund, nuanțat, unduios al unei naturi umane, portretul lovinescian e mai mult expresia unei fantezii satirice sau, și mai rar, lirice.

Va trebui să ne adresăm criticii postlovinesciane ca să stabilim adevăratul contact direct cu Sainte-Beuve ; d. Perpessicius, de la începuturile sale, s-a pus într-un fel sub patronatul foiletonistului cel mai strălucit, și anume excursii conversative, anume istorism înflorit de poezie, anume umanism ne duc spre izvorul beuvian. Iar d. Vladimir Streinu a fost sedus deopotrivă de conceptul „familiei de spirite", pe care l-a amplificat și l-a aplicat în unele cazuri, ca și de cealaltă față, mai vie, a mobilismului de intuiție a marelui critic.

Nu e locul aci, și mai ales nu e încă timpul, să recoltăm toate fecundele înrîuriri ale lui Sainte-Beuve în critica mai nouă ; ea însăși în curs de dezvoltare și de orientare, nu și-a folosit toate ecourile venite din inima celui pe care-l ascultă, cu altă pricepere decît înaintașii ei ; și nu e nici, să zicem, momentul festiv să discutăm și să respingem unele erori reînviate de publicistica recentă, în jurul criticii sainte-beuviene. Dacă antologia întocmită de noi va avea darul să încingă spadele în jurul celui tradus, vom profita mai mult poate decît dintr-o discuție lăturalnică.

Și acum cîteva cuvinte despre însăși această antologie : cum am conceput-o și ce-am urmărit prin ea ? [1]

---

[1] Studiul a apărut ca prefață la volumul *Sainte-Beuve — Pagini de critică alese și traduse de Pompiliu Constantinescu* (n. ed.).

Orice antologie din lume este subiectivă ; e farmecul şi justificarea tuturora ; dintre antologiile franceze, alcătuite din opera lui Sainte-Beuve, cunoaştem una a lui Lanson (Garnier, 1900), pe a d-lui Maurice Allem (Garnier, 2 vol.), făcută la Port-Royal, şi pe a d-lui André Thérive (Desclée de Brouwer et C-ie, 1936), cu spicuiri din toată opera literară şi critică. Trei spirite, trei antologii diferite. A lui Lanson desprinde largi pagini din moralist şi psiholog, a d-lui Allem e mai variată, ca însăşi vasta monografie din care alege, a d-lui Thérive ne oferă un excelent S.-B. de buzunar, adevărate *degustări* dintr-o înspăimîntătoare activitate, în care e greu să se orienteze nespecialistul. Dacă ne-am folosit de toate, la drept vorbind n-am reprodus pe nici una ; în primul rînd, cum mai spuneam, am voit să facem o antologie pentru noi, nu pentru francezi. De aceea, am căutat să dăm fragmente cît mai copioase din scriitori cît mai cunoscuţi nouă ; am căutat să dăm o imagine cît mai variată, dacă nu şi completă, a spiritului critic sainte-beuvian ; spunem a spiritului critic, fiindcă am sacrificat cu voinţă pe moralist, sau l-am redus la minimum ; desigur cu părere de rău, ca şi pentru umanistul abia amintit, ca şi pentru cunoscătorul literaturilor streine, abia prezent.

Ne-am limitat planul şi din convingerea că Sainte-Beuve trebuie restaurat în spiritul lui critic în faţa posterităţii, şi pentru simplul motiv material că un volum (oricît de copios ar fi) e prea puţin ca să cuprindă toate jocurile unei atît de compuse figuri.

Lăsăm pe alţii să judece, mai detaşat, ce-am voit şi ce-am putut să facem ; îi lăsăm de asemeni să judece pe criticul prezentat, fiindcă noi nu ne-am mărturisit decît în linii generale admiraţia, pe care o socotim mai prejos faţă de cît i se cuvine să-i închinăm.

N-aş vrea să închei această prefaţă fără să răspund anticipat unor eventuale întîmplări pe care le simt plutind în aer. Nu e oare inutil şi timp pierdut, se va zice, să traduci, după şaptezeci de ani de la moartea lui, din cel mai cunoscut critic francez, din cel mai reputat, şi, oricum, dintr-o limbă la îndemîna oricui o ştie ?

La această posibilă întîmpinare, voi răspunde ocolit : ţie, tinere studios şi necunoscut, îţi închin această antologie, cu toate lacunele şi insuficienţa ei ; sfîşiat de pasiuni tainice şi avid de lecturi, ţie, care într-o zi vei încerca să păşeşti în Critică, îţi ofer acest volum şi-ţi prezint acest mare spirit, pe care să-l iei drept călăuză în infernul pasiunilor literare, în care vei intra odată, şi pe al cărui drum, plin de ispite şi primejdii, va trebui să te strecori cu demnitate, cu îndrăzneală şi credinţă, ca să ajungi la Paradisul contemplaţiei, unde truda ta îşi va găsi recompensa şi justificarea.

1939

NOTAȚII

Profanul literar are o foarte curioasă părere despre critică și critici : cînd literatura e într-o perioadă de mare înflorire, nu se mulțumește să-i interpreteze valorile mai importante, cerîndu-i neapărat un sistem critic ; cînd literatura e într-o epocă de tranziție sau într-un punct mort, pretinde criticului s-o anime, să inițieze un curent, să prevadă noi directive, să anticipeze teoretic asupra unui viitor nebulos sau care-i va dezminți prevederile.

Istoria literaturii, care este mărturia unor fapte împlinite, ne oferă cu totul altă imagine despre funcția și rolul criticei și criticului ; opinia profanului literar, atît de categoric exprimată, întîmpină mai totdeauna o dezmințire succesivă, pentru că lucrurile se întîmplă mult mai complicat și mai variabil.

Nimeni nu-și mai închipuie astăzi că literatura clasică franceză este produsul dogmei lui Boileau ; clasicismul marelui veac înfățișează un întreg stil de gîndire și exprimare. Monarhia absolută, în ordinea politică, își găsește corespondentul și în ordinea literară ; ierarhia genurilor, conceptul despre om, dominat de rațiune, cultul genurilor obiective, absența sentimentului naturii și admirația necondiționată pentru antici sunt mai mult decît rezultatul unei simple dogme literare ; un critic, chiar și de importanța lui Boileau, nu putea să determine un stil întreg de viață și de artă. Rațiunile intime ale clasicismului sunt mai adînci și mai obiective, istoric vorbind, decît rațiunea ce stăpînea un critic dogmatic ca Boileau ; el însuși a corespuns stilului veacului său, cu exclusivitate, cu intoleranță și fatal cu limitele acestui stil. Boileau ignoră veacul al XVI-lea și nu prevede nimic din preromantism ; dogmatismul lui închidea toată literatura la clasicismul marelui veac și la greco-latini. Dacă, prin imposibil, ar fi trăit pînă în primii zori ai romantismului, Boileau ar fi făcut o penibilă figură de întîrziat, de spirit retrograd și de sterp academism într-un veac în care literatura trecea printr-o rodnică revoluție.

Dar Boileau n-a supraviețuit perioadei de creație a marelui veac ; atît cît a trăit, a luptat contra unui sterp academism și a prețiozității, care artificializa literatura. Dogmatismul lui critic rămîne o față a dogmatismului care a stăpînit întreg veacul lui, în toate domeniile spiritului, corespunzînd unei concepții generale despre om și forțele lui morale.

Epigonii lui în critică (și printre ei îl socotim chiar pe marele Voltaire) nu s-au mai bucurat de faima lui ; precursor în atîtea privinți și modern prin excelență, Voltaire este totuși un clasic de expresie ; a inovat în gîndirea politică și socială și în etică, dar n-a inovat nimic în materie literară și critică.

Sainte-Beuve n-a fost, cum arătau începuturile lui, un critic exclusiv al romantismului ; dacă ar fi rămas la *Tabloul poeziei în veacul al XVI-lea,* ar fi fost un interesant critic partizan, care căuta o tradiție unei revoluții literare ; Sainte-Beuve n-a fost însă nici înghițit de romantism, ca de o dogmă infailibilă, și nici n-a abdicat de la critică o dată ce noul curent s-a înstăpînit în felul de simțire și exprimare al contemporanilor, Boileau a fost și rămîne tipul criticului unui mare veac, dogma lui corespunzînd excelent stilului respectiv ; dar Sainte-Beuve este și rămîne tipul criticului modern, maleabil, suplu, expresia unei excepționale naturi critice, care a îmbrățișat antichitatea greco-latină, clasicismul francez, romantismul și chiar începuturile realismului. Structură fericită, potrivită funcției ideale a criticului, Sainte-Beuve a fost de-o comprehensiune uimitoare. Moralist şi psiholog, pe cît era şi estetician, adică un spirit cu sentimentul valorilor creatoare, Sainte-Beuve cînd spune că în dosul operei caută omul nu face o simplă profesie de biograf, ci una de critic al individualităţilor. Pentru Boileau omul era un tipar unic, omul clasicismului, al veacului al XVI-lea ; de aceea dogma lui i se părea singurul punct de vedere valabil ; norma estetică se suprapunea normei psihologice, iar ce ieşea din cadrul lor era anormal.

Sainte-Beuve nu mai este criticul unei singure norme estetice şi morale ; el înţelege tot atît de adînc voluptatea şi asceticismul, raţionalismul critic al lui Voltaire şi patetismul mistic al lui Pascal, pe Montaigne şi pe port-royaliştii, pe antici şi pe moderni, pe clasici şi pe romantici.

Critica lui Boileau conservă, a lui Sainte-Beuve revoluţionează ; dar revoluţia sainte-beuviană nu e de ordin literar şi estetic, ci o revoluţie în însăşi structura criticii, în însăşi funcţia ei esenţială şi permanentă. Sainte-Beuve n-a născut şi nici n-a promovat romantismul ; s-a născut în romantism şi el, adică într-un complex de factori politici, sociali, estetici etc. ; din romantism a păstrat numai respectul individualităţii, dar el însuşi s-a abstras romantismului, ca exclusivă manifestare spirituală. Boileau nu s-a abstras clasicismului, ci s-a identificat lui.

Istoria literaturii moderne, adică şi a criticii, ne oferă variate imagini de critici. După Sainte-Beuve, Taine şi Brunetière au înfăţişat varianta tipului critic a lui Boileau, adaptat la spiritul vremii lor. Naturalismul taineist, aplicat ca o dogmă la explicarea literaturii engleze, e mai puţin ştiinţific decît se voia, în limitele lui, abstrase momentului cultural şi ţării căreia aparţinea. Taine este, prin teoriile lui psihologice, un critic care justifică un nou curent literar, realismul ; dogma lui critică n-are valoare atemporală, ci este ancorată în contemporaneitate ; Taine este, fără să vrea, un critic *„porte-parole“*, nu un spirit ştiinţific. Aplicaţiile metodei sunt mai puţin valabile şi rodnice decît ideile lui din *De l'Intelligence :* ele corespund mai direct stilului veacului decît metoda celor trei factori (rasa, mediul şi momentul), aplicată mecanic lui La Fontaine, lui Titu Liviu sau literaturii engleze, în totalitatea ei.

Prin teoria evoluţiei genurilor (poziţie, în aparenţă, opusă fixităţii genurilor din estetica lui Boileau), Brunetière este totuşi prin structură cel mai apropiat critic de Boileau ; dogmatismul lui temperamental îl duce necontenit spre conceptul clasic al omului. Imaginea lui critică este de o exterioară modernitate şi de o pseudoştiinţă ; ştiinţa lui este o metafizică literară şi gustul lui e categoric spre clasicism.

Simbolismul a avut un critic partizan, pe Rémy de Gourmont ; antiromantic, antirealist şi antinaturalist, acest enciclopedist, care a cultivat voluptatea senzuală obsedantă şi imaginativă şi intelectualismul cel mai lucid, s-a refugiat în simbolism, ca într-un succedaneu al individualismului şi idealismului. Structural, Gourmont era un tip de intelectual al veacului al XVIII-lea ; citite astăzi, *Măştile* lui sunt un document critic depăşit cu mult în semnificaţiile lăuntrice şi-n sentiment al valorii. Criticul literar Gourmont e inferior criticului de idei, spiritului disociativ, care-a făcut din disociaţie o metodă intelectuală. De la Sainte-Beuve, numai Thibaudet a dovedit o puternică, o suplă şi complexă natură critică. Mobilismul lui de sensibilitate şi inteligenţă (bergsonismul lui Thibaudet e trecut total prin prisma lui personală) nu l-a cantonat într-o formulă unică de artă : ca şi Sainte-Beuve, a îmbrăţişat literatura în peisagiul ei antic şi modern, interpretînd fenomenul artistic după structura lui critică.

Imaginea criticei şi a criticului e foarte variată, deşi tipul structural al criticului este fondul determinant în atitudinea pe care va lua-o faţă de literatură.

Putem prefera un tip sau altul, după gusturile noastre personale, dar niciodată nu putem cere unui critic să manifeste o anume dogmă, să participe la un singur curent literar sau să prevadă cursul literaturii viitoare.

Istoria literaturii înglobează în sine şi istoria criticii ; şi după cum există structuri precise ale scriitorilor, care reflectă realitatea conform spiritului lor, tot aşa există şi structuri de critici, care reflectă realitatea spiritului, care este creaţia artistică, conform spiritului lui. Uneori există corespondenţe între spiritul literaturii, dintr-o epocă, şi spiritul criticii ; alteori se ivesc contraste, opoziţii sau paradoxale anticipaţii ; rareori se ivesc şi acele vaste conştiinţe critice care-şi plimbă ca un reflector luminos razele asupra diferitelor peisagii literare. Asemenea naturi critice sunt mai aproape de imaginea ideală a criticii însăşi ; şi cu cît o structură critică e mai complexă şi mai suplă, cu atît e mai puţin limitată la un singur moment sau stil al creaţiei literare, ea însăşi de o mare varietate structurală.

1942

DECADENŢA DRAMEI

Dintre toate genurile literare cel care poate decădea mai uşor este, se pare, genul dramatic ; destinul lui de a fi social, de-a se consuma în faţa publicului înclină pe autori la concesiuni care ajung sub nivelul artei. Cel puţin comedia posedă reţete tehnice atît de îndătinate, încît coboară mai întristător decît drama, care şi ea, prin exces de melodramatic sau prin dezbaterea dialogată a problemelor sociale, poate atinge niveluri destul de joase. Adularea unui gust public inferior îşi are justificările ştiute : teatrul este şi o întreprindere comercială, comportînd cheltuieli enorme şi întreţinînd un personal numeros. Cunoaştem argumentele, ca să mai insistăm asupra legitimităţii lor. Dar instinctul pentru spectacol este atît de puternic în om, că poate fi uşor educabil ; dacă s-ar ridica brusc nivelul artistic al tuturor teatrelor, spectatorul va fi silit să se adapteze la noul nivel impus ; exploatarea prostului-gust este o vină a conducătorilor de teatre, nu numai a publicului ; cine-l acuză exclusiv nu se scuză deloc.

Ca să mă refer numai la dramă, teatrul nu este altceva decît înfăţişarea, sub formă conflictuală, a personalităţii umane în raport cu destinul. Nimic nu ne poate da o emoţie mai adîncă, în contemplaţia artistică, a ideii eterne de destin omenesc, implacabil, irezolvabil, ca drama. Toate marile aspiraţii şi pasiuni umane pot fi puse în lumina creației dramatice, și nicăieri concepția catarsisului aristotelic nu se verifică mai bine ca în spectacolul scenic. Teatrul adevărat este o înfățișare stilizată, condensată în cîteva acte și simbolizată în cîteva personagii prin mijlocul unei acțiuni — a destinului nostru dramatic.

Epocile în care dramaturgii au o nouă intuiție a personalității umane în luptă cu destinul, indiferent pe ce plan, sunt și cele mai fecunde în creație dramatică. Tragicii greci au surprins esența dramei și i-au dat modelele eterne, așa cum ni le-au dat anticii, în atîtea activități spirituale. Nu este vorba aci de expresia lirică, de stilizarea și tipizarea elenică, ce aparțin geniului rasei, ci de însăși ideea, în sens platonic, a esenții dramatice. Neoclasicismul francez, cu toate rigorile de poetică, pe care le-au moștenit și păstrat de la antici, și-a găsit un nou stil în Racine și Corneille, deplasînd, de pe planul religios pe planul moral, intuiția destinului uman, văzut în raporturile conflictuale dintre personagii. Drama pasiunii raciniene, ca și drama datoriei corneillene, sunt intuiții noi ale omului tragic, stilizat în formele geniului tehnic și verbal francez.

Drama shakespeariană a intuit contradicții ale personalității umane mai turburătoare, într-o mare libertate poetică a fanteziei, într-o mai modernă pluralitate a personalității umane : *Hamlet, Macbeth, Regele Lear, Shylock, Richard, Othello* sunt adevărate universuri morale, bîntuite de tragice pasiuni, de o rară complexitate și de-o nouă stilizare, față de tragicii antici și de neoclasicii francezi. Romantismul, în dramă, multiplică excepțional cazurile de conflict uman și descoperă noi ținuturi morale, în care lupta cu destinul apare într-o strălucitoare lumină.

Însuși tipul convenționalizat al aventurierului, exploatat de romantism, este, prin împrejurările în care e pus să acționeze, un tip mereu împrospătat.

Drama burgheză, realistă, și-a găsit în Ibsen cel mai genial interpret ; stilizarea greacă, tipizarea neoclasică franceză, personalismul adînc uman al lui Shakespeare sunt și moduri istorice, dar și de permanență creatoare ; alături de ele, Ibsen aduce un nou stil, mai sobru, mai interiorizat. Problema personalității se aureolează de o concepție unitară a individualismului, atît de modernă în ordinea dezbaterilor etice.

Ideea de destin ia un nou accent, și „ideologul“ Ibsen depășește cadrele unei atitudini ce părea strict sociologică ; ratații lui, care-și trag succesul vieții din „minciuna vitală“, revoltații lui, care sunt înfrînți sau se singularizează, sunt cazuri dramatice de profundă umanitate. Destinul este în ei, în propria lor structură, în forțele divergente care-i solicită ; catarsisul aristotelic operează, cu aceeași magică înrîurire, asupra spectatorului, în mediul modest din *Rața sălbatecă,* ca și în tragedia lui Oedip sau a lui Prometeu.

Teatrul claudelian, plin de iluminați și de martiri, pune pe plan creștin drama, care, la greci, se punea pe planul religios al concepției lor despre fatalitate. Destinul răbufnește din alte străfunduri ale personalității umane, din altă spiritualitate, dar esența dramatică este nealterată la modernul Claudel, ca și la anticul Eschyl. Titanismul lui Faust este tot expresia unei lupte a omului modern, a tipului complex faustian, cu aspirațiile lui absolutiste, corectate de realismul vieții ; după experiențele demonice ale Omului (pentru că Faust este însăși sinteza omului), energia lui dezamăgită se canalizează în faptă pozitivă.

Cu toate procedeele melodramatice, drama personalității din teatrul pirandelian este și ea expresia destinului, dar a unui destin ironic, care ne răstoarnă eul în fundamentele lui constitutive, pendulînd în jocul primejdios dintre aparență și realitate.

Ori de cîte ori drama și-a intuit esența, teatrul a fost salvat de la decadență ; ea constă în încremenirea în formule tehnice, în reducerea problemei personalității și a luptei cu destinul, la o gimnastică formală, la simpla construcție ingenioasă a piesei.

Cînd suflul Destinului bate puternic peste om și pasiunile lui se umflă, ca un val, zbătîndu-se între cer și pămînt, suntem într-o perioadă de creație dramatică ; restul este numai un spectacol, fără umanitatea profundă, un amuzament, o descărcare sentimentală a nervilor, sau fotografia animată a vieții. Problemele dramei umane pot varia, după epoci, esența dramei este aceeași, din antichitate pînă la ultimul mare modern. Unde mila și groaza nu ne frămîntă, în jocul lor alternativ, făcînd din spectacolul scenic un spectacol al Omului, bîntuit de pasiune, este numai abilă confecțiune și simulacru de artă.

1943

[DESPRE POEZIE]

Antichitatea a înțeles poezia ca expresie euritmică a pasiunii. Spasmul erotic al lesbianei Sapho, poezia orientală a lui Haviz Omar Kayyam, anacreontismul și în genere derivatul ei horațian au confundat poezia cu o etică epicuree a vieții. Sentimentul morții la Horațiu și Anacreon, la poeții orientali, la chinezi și japoni nu apare ca o conștiință a condiției tragice a omului pe pămînt ; el este o simplă spaimă a simțurilor de eventuala lor moarte, de posibila rupere de contact între plăcere și neant. De aceea anticii au cîntat iubirea, vinul, natura ca pe un calmant, ca pe o realitate identificată, în sine, cu poeticul. Poezia aceasta este o retragere față de neliniștea metafizică, de problema conștiinței în fața vieții. Mult cîntatul echilibru al clasicilor este, propriu-zis, o renunțare la sentimentul tragic, o izolare a omului în senzație, într-un endemism al materiei. Ce este Pindar decît un liric al energiei fizice, al sportului, al spiritului adormit în euritmia mușchilor ? Dar Pindar mai este și un liric de circumstanță, un poet al unei concepții cvasi oficiale a lumii grecești, acceptînd spectacolul vieții ca o cursă eternă a Maratonului. Sentimentul lirismului tragic abia tragicii greci — Sofocle, Euripide și Eschyl — îl exprimă sub forma dramei. Adevăratul lirism al antichității aci trebuie căutat. Prometeul eschylian este cel dintîi poet, în sensul de demiurg care întreabă destinul, al lui de om și al divinității, destin care-l determină pe cel uman.

S-a scris atîta despre tragedia antică, despre caracterul ei liric. Faguet, în *Drame ancienne et drame moderne,* insistă asupra poeziei lirice a tragicilor greci. Nietzsche, în *Origina tragediei,* a recurs la o interpretare metafizică a dionisiacului şi apolinicului ; el este poate singurul modern care a explicat modernismul, în sens de individualism, a tragediei greceşti.

Poezia romană este didactică, cu satirele şi epistolele lui Horaţiu, epicuree şi deci exterioară cu odele lui, cele mai lirice etape ale acestui poet satiric ; este idilă şi didacticism agricol cu *Bucolicele* şi *Georgicele* lui Virgil, este intimism cel mult cu Properţiu, Tibul şi Catul, poeţi minori, madrigalişti de salon, într-un moment de supremă civilizaţie al romanităţii clasice ; destinul pasiunii l-a simţit numai Virgil, în cartea a II-a a *Eneidei,* episodul Didonei, dar cu cîte dexterităţi teatrale, cu cîte artificii solemne ; iar sentimentul morţii tot el l-a avut mai puternic, în cartea a VI-a, care este o vizită metafizică în infern. Este caracteristic că primul poet modern al Italiei, Dante, şi-a dedus toată viziunea lui de aci, în etapele conştiinţei lui dogmatice, catolice (cf. Papini, Croce) ale unei lumi de dincolo. Sentimentul tragic al vieţii apare la Dante ca o fantasmagorie în cadrele timpului, ale dogmei oficiale catolice. Modernismul lui Dante este în acest tragic al conştiinţei umane, în această interpretare a destinului, văzut în cadrele, e drept (şi aci Dante este omul epocii sale), a dogmei catolice. Dante scrie o epopee a sufletului, nu mai avem a face cu o *Iliadă* sau *Odisee* (roman versificat al lumii grece), sau cu *Eneida,* această poemă oficială, această poezie de stat a orgoliului roman, poezie a conştiinţei civice şi imperialiste a romanilor. De altfel, Virgil este poet cînd nu mai este cetăţean (civis romanus sum), cînd uită politica şi se abate pe tema tragismului erotic al Didonei, sau îşi imaginează, în *Infern,* o călătorie a spiritelor, într-o altă existenţă. Sentimentul lui metafizic, atitudinea conştiinţei lui personale, individualiste, de poet — aci trebuie căutată.

Dante a moştenit, ca umanist, cadrele, dogmele formale ale clasicismului, în forma de epopee a *Divinei Comedii,* dar el a urmărit destinul omului, în sentimentul lui de revoltă, în cel paradisiac, al dragostei eterizate şi eternizate.

Simbolismul lui medieval l-a făcut modern, şi cînd simboliştii francezi şi-au revendicat pe Dante ca pe un mare precursor (cf. Păltînea) n-au făcut un paradox, ci au afirmat modernitatea lirică a lui Dante. Despre Ovidiu, poetul jelaniilor personale, al *Tristelor* şi al *Artei amorului,* poetul *Metamorfozelor* şi al *Amorurilor* mitologice este un Dellile, este un echivalent al mitologiştilor salonieri francezi din veacul al XVIII-lea.

Didactul, monotonul, abstractul Lucreţiu, care a avut nefericita idee să facă un tratat (cf. trad. lui Murăraşu), cosmologia în versuri, are un simţ al destinului uman, în strigătul lui de voluptate şi neant, în conceptul veneric al universului.

Petrarchismul, trecut în Franţa, Spania, generalizat pînă şi la noi, înseamnă o poezie de artist, o jonglerie formală. Nu Petrarca e poetul modern al conştiinţei lirice, ci Dante. Dar ce-a făcut clasicismul modern în poezie ? Clasicismul francez a făcut didactism : Boileau, însuşi marele poet La Fontaine, care scrie într-un gen didactic, minor, este un Horaţiu al vremii lui. Este caracteristic pentru francezi, care şi-au consacrat, clasicizanţi extremi, pe La Fontaine ca pe un mare *poet.* Sainte-Beuve şi Taine au afirmat-o. Dar cred că toate clasicismele, franceze, engleze, spaniole, italiene, inclusiv Goethe, acest amestec de „vérité et poésie“, n-au avut sentimentul liric al existenţei, sentiment care este o formă tragică a interogării destinului, o plenitudine a eului în faţa universului, cu toate neliniştele, speranţele, spaimele şi subconştientele lui impresii. Sentimentul liric este sentimentul raportului dintre eu şi cosmic. Lirica bunului-simţ horaţian, lirica agreabilului La Fontaine nu sunt decît succedanee ale lirismului. Sentimentul tragic al destinului omenesc, al fatalismului, în tragicii greci este mai liric, mai profund decît al poeţilor agreabili.

Poezia este interogare a destinului, este o poziţie concretă a spiritului, este o poziţie concretă a spiritului în faţa vieţii, ca şi filozofia, care este o poziţie abstractă a aceluiaşi spirit, în faţa problemelor capitale ale vieţii.

Nu înţelegem poezia ca o tematică, o desfăşurare retorică de probleme, ci ca o intuiţie, o viziune organică, angajînd tot eul nostru, cu tot ce are el conştient şi subconştient, un act de cunoaştere concret, o intuiţie în sensul bergsonian, lirică a universului şi omului.

Poezia este o cunoaştere emoţională, este nu o etică a vieţii, ci o desfăşurare spectaculoasă a eului, proiectat pe marile interogaţii ce nasc din viaţă. Nu este nici filozofie, nu este nici cunoaştere raţională sau mistică, este cunoaştere integrală, diversă a eului, a destinului nostru schimbător faţă de univers. Poezia este ea însăşi un univers, expresiv, o succesiune de fantasmagorii lirice, o supraexistenţă, scoasă din existenţa noastră cea mai intimă.

Romantismul descoperă, într-un sens, lirismul, îl descoperă în principiul individualismului, în supremaţia eului asupra dogmei noţiunii clasice. Romantismul însă n-a creat toată poezia, el i-a dat temele mari, eterne, destinul, viaţa, moartea, neliniştea ; dar n-a epuizat toate faţetele eului. Byron şi-a desfăşurat orgoliul, Vigny — deznădejdea, Leconte de Lisle — o fantasmagorie a religiilor, Hugo — asemenea, Shelley — a visului şi anarhiei în contra conformismului realist, Edgar Poe — neliniştile lui spectrale, Mallarmé — tragedia izolării creatorului, a absolutului, Rimbaud — pe aceea a dorinţii unui nou spectacol, al orientării, Valéry — pe cel al spiritului devenit obiect de lirism, carceră a omului, negînd obiectul, Baudelaire — destinul răului, al infernului şi raiului intim din om, Verlaine — impulsurile lui, simbolismul s-a adîncit în subconştient, expresionismul în enigmele conştiinţei.

Lirismul este poziţia eului în felurite ipoteze, Leopardi în dragoste şi moarte, Eminescu într-un univers feeric, scos din tragicul morţii şi elevaţiune prin instinct, a vieţii, iubirii.

Lirica noastră începe cu el. Eminescu este prima poziţie etnică a eului în faţa cosmosului ; este cea dintîi viziune a conştiinţei lirice în faţa vieţii. De aci începe poezia românească, trece la Arghezi, la simbolism. Coşbuc e poet în măsura în care este un transfigurator în basm, în liric, în univers vital. Este poet în măsura în care are o viziune, cea vitalistă, optimistă a universului, în care vede, în pastel, o desfăşurare de senzaţii, de forţe obscure ale naturii.

Blaga are o viziune a tragicului metafizic, Bacovia una a identificării în materie a eului, Arghezi una a pendulării dintre eu şi moarte şi iubire (tema baudelairiană).

Baladismul romantic, Hugo, Uhland, Coşbuc etc., este poezie pitorească, decorativă, vis de cavalerism, de nostalgie ; baladismul este fracţionarea epicului, didactic, naţional, antic. Baladismul este o etapă a eliminării proporţiilor anecdotei din poezie ; este o apropiere de lirismul romantic, el însuşi anecdotic adesea. Lirismul modern îşi creează un univers din sine, din emoţii ; materia lui obiectivă este un semn, o alegorie a sufletului. Lirismul modern este o serie de mitologii ale sufletului. O viziune a posibilităţilor ; o realitate a intuiţiilor, nu o realitate obiectivă.

Ultima declanşare a suprarealismului este expresia anarhică a visului, a ruperii oricărui contact cu obiectul. Totuşi, obiectul este numai un semn, un mijloc al limbajului, care se transfigurează. Este un fel de *morfism,* fiindcă spiritul îşi poate crea viziuni, dar nu şi un limbaj total, pur poetic. A fost tragedia lui Mallarmé de a-şi crea un limbaj, dar a inventa o limbă poetică înseamnă a inventa o altă lume. Cu limba uzuală se poate crea o limbă poetică, fiindcă lirismul e comunicabilitate a unei lumi noi, dar nu se poate să rupă nodul ombilical cu realul. Limbajul e acest mod ombilical. Limbajul poetic, ritm, rimă, imagine este el însuşi un univers ; nu e o copie, ci o creaţie.

Inedit [1943]

POEZIE ŞI VIZIUNE

Tratatele de estetică fac, de obicei, diferenţa între proză şi poezie, într-un mod cam elementar; prozei i se atribuie domeniul raţiunii, al inteligibilului, pe cale noţională, şi poeziei, domeniul iraţionalului şi sentimentelor, exprimate pe cale sugestivă.

Deosebirea e justă, în principiu, dar se referă mai mult la proza ştiinţifică şi la expunerea intelectuală a problemelor de tot felul, în opoziţie cu poezia lirică. Poezia narativă, în versuri, de tipul *Odiseii*, romanul, teatrul, poema în proză ţin totuşi şi ele de poezie, şi nu pot fi socotite ca făcînd parte din proza ştiinţifică şi din domeniul exclusiv al raţiunii care raţionează.

Din această contaminare a poeziei cu proza şi din grija de puritate a conceptului poetic, Paul Valéry a repudiat, în masă şi în principiu, opere ca *De natura rerum, Georgicele, Eneida, Divina Comedie* şi *Legenda veacurilor.*

Dar şi înainte de disocierea lui Valéry, critica subliniase prozaismul acestor ilustre opere; confuzia dintre proză şi poezie nu vine, desigur, dintr-o neînţelegere principială, ci din însăşi capacitatea de expresie a creatorilor. Putem noi nega calitatea de poeţi a lui Lucreţiu, a lui Virgiliu, a lui Dante şi a lui Victor Hugo? Ar fi un paradox uşurel; putem totuşi nega realizarea integrală a tuturor acestor poeţi şi selecta insulele de poezie, mai puţine sau mai numeroase, din fiecare şi din operele amintite.

Valéry însuşi a scris unele poeme de un didactism rafinat, e drept, fiind un poet formal de o mare ingeniozitate. Poezia stă în viziune, şi acolo unde viziunea se realizează, fie şi numai fragmentar, Lucreţiu, Virgiliu, Dante şi Hugo sunt poeţi autentici.

Anecdota, naraţiunea dezvoltată nu anulează poezia: *Luceafărul* lui Eminescu este o poveste, considerată în mod rudimentar, cu momente distincte, cu articulaţii precise, cu „personagii" chiar, şi totuşi este o adîncă şi revelatoare poezie, pentru că dincolo de anecdotă se prelungeşte sugestia lirică, se concretizează „ideea" poetică, adică viziunea, se exprimă un plan originar al universului şi se înfăptuieşte acel ermetism al substanţei şi al limbajului care sunt semnul distinctiv al poeziei.

O natură candidă, de o prospeţime neofilită ca a lui Francis Jammes, este esenţial poetică, deşi atîtea prozaisme, atîta anecdotică s-ar interpune între viziunea teoretică de care Valéry ne-a făcut atenţi.

Construcţia geometrică, tonul de discurs, de o compoziţie formală atît de stringentă a tragediei lui Racine nu l-au eliminat dintre poeţi, iar fabulaţia şi didactismul materiei din *Fabulele* lui La Fontaine nu i-au minat prestigiul liric.

Grija de „puritatea" poemului este mai curînd un simptom de decadenţă a lirismului, ea a dus la golirea de substanţă a poeziei şi la un cult al formalismului estetic, care înseamnă şi un impas al lirismului însuşi. Ceea ce trebuie să cerem poeziei este o viziune; această viziune se realizează prin noutatea verbală, prin originalitatea substanţei, care trebuie să aducă cu sine şi originalitatea expresiei.

Baudelaire n-ar fi fost un poet considerabil şi n-ar fi marcat un glorios început de eră al lirismului modern dacă n-ar fi axat o viziune, o lume interioară a lui, o dramă morală, pe care a sugerat-o cu mijloacele poeziei; multe din poemele lui au o anecdotică amplă şi un subiect uşor de reţinut, dar poezia izvorăşte din viziune, din „corespondenţa" peisagiilor exterioare cu peisagiul moral al scriitorului.

Edgar Poe, care trece drept teoreticianul modern al tehnicităţii poetice, care socoteşte că inspiraţia este un lucru secundar şi că poezia este un fel de prinsoare şi de geometrie verbală, realizabilă într-un cadru şi dimensiuni prestabilite, este cel mai frenetic vizionar ; desigur, luciditatea lui tehnică este capabilă să dea o limpezime de cristal celor mai sumbre viziuni subiective. Celebra lui poemă *Corbul,* aparent este o povestire fantastică, cu subiect, cu cadru, cu un personagiu central, şi mai este şi o prinsoare tehnică, de o ingenioasă compoziţie formală. Dar toate aceste elemente la un loc alcătuiesc o viziune, transmit un fior, care ţin de natura lirismului, şi nu de opera epică.

Versuri prozaice, neutre există în toţi marii poeţi şi în cele mai vestite poeme ; dar un amănunt, o imagine nouă, o sugestie care se prelinge dintr-o strofă în alta, o legătură subtilă, pe dedesubtul strofelor, la distanţe uneori apreciabile, iluminează pasagii întregi şi colaborează la semnificarea întregului.

Concepţia formală despre poezie este o concepţie pur stilistică ; de aceea Valéry a terminat, cum era firesc să termine, ca glosator alexandrin în marginea „poeticei" ; a rafina pe conceptele străvechi ale poeticei antice poate fi o îndeletnicire fructuoasă pentru propria artă poetică, dar a socoti că se pot scoate reguli şi norme universale pentru *Poezie* în genere este o iluzie.

Poezia este originală prin formă în măsura în care este şi expresia intuitivă a unui conţinut personal ; ea este viziune, tradusă sugestiv, prin mijlocirea cuvîntului ; există o sumă de convenţii, metrice, figurative, verbale, o tehnică a poemului pe care orice poet autentic trebuie s-o stăpînească. Dar tehnica este, în cele din urmă, particularitatea stilistică în care poetul transpune viziunea lui tot atît de particulară despre lume şi despre sine însuşi.

Unde încetează viziunea încetează şi poezia ; de aceea, Lucreţiu, Virgiliu, Dante şi Victor Hugo nu sunt poeţi în integritatea marilor lor poeme.

1944

[POVESTIRILE LUI GLADKOV]

Fiu de ţărani săraci, Fedor Vasilievici Gladkov s-a născut în 1883, în satul Cernavka ; pînă la 9 ani, cînd învaţă să citească şi să scrie, a locuit în satul natal : de la această vîrstă, rătăceşte cu părinţii, pînă cînd se fixează în 1895 la Krasnodar. Între timp se pasionează de lectură, devorînd operele lui Lermontov, Dostoievski şi Tolstoi ; reuşind la examenul de admitere în liceu, nu poate urma cursurile, din lipsă de mijloace materiale ; rînd pe rînd, e ucenic într-o farmacie, într-o litografie şi într-un atelier tipografic. Abia în 1901 îşi termină studiile.

La 17 ani, debutează în presa de provincie, ajutîndu-şi părinţii din micul lui salariu ; muncind mult şi hrănindu-se mizerabil, se-mbolnăveşte grav, ţintuit două luni în spital. Tatăl lui e arestat, închis şi deportat în Siberia ; îşi urmează familia acolo, devenind institutor. Mai tîrziu, fără un ban în pungă, pleacă la Moscova, dornic să-şi facă studiile universitare. Primele semne ale revoluţiei se ivesc însă ; în loc de Moscova ajunge la Tiflis, se iniţiază în mişcarea revoluţionară, trece în Kuban, unde militează în rîndurile social-democraţilor ; e urmărit, prins de jandarmii ţarişti şi trimis trei ani în exil, pe malurile Lenei ; reîntorcîndu-se în Kuban, devine comunist, luînd parte la lungul război civil.

Această viaţă de vagabondaj l-a pus de mic copil în contact cu poporul şi suferinţele lui ; remarcat de Gorki, de care a fost şi influenţat, Gladkov e un scriitor realist, pornind de la observaţia şi experienţa directă a mediilor prin care a trecut.

Debutînd cu povestiri scurte, se face cunoscut prin romanul *Calul de foc* (1926), care evocă o răscoală în provincie, iar prin *Cimentul,* publicat în acelaşi an, înfăţişează eforturile de a pune în funcţionare o uzină, părăsită în timpul războiului civil ; tema muncii colective, cu ajutorul proletariatului, este de-o veracitate atît de realistă, încît se pare că subiectul romanului n-are nimic inventat şi traduce o sumă de episoade de strictă observaţie. Era firesc ca Gladkov, scriitor militant, participant la revoluţie şi secundant al redresării poporului rus, prin munca pozitivă, postrevoluţionară, să se intereseze şi de fenomenul războiului ; de fapt, în cele trei povestiri prezentate cititorilor noştri nu este vorba de războiul de pe cîmpul de luptă, ci de mobilizarea conştiinţelor, în spatele frontului, ajutînd pe ostaşi să respingă pe duşman prin efortul colectiv al muncii.

Gladkov povesteşte simplu, punînd alături episoade cotidiene, într-o succesiune lentă, rareori dramatică, fără complicaţii interioare, care să abată acţiunea de la mersul ei linear. Oamenii sunt puţin individualizaţi, diferenţele dintre ei fiind de natură temperamentală ; scriitorul vede pretutindeni sufletul colectiv, voinţa mulţimilor, încordată spre un ţel unic : patria ; o umanitate gravă, crescută în principii simple de viaţă, obişnuită să traducă imediat gîndul în faptă, se mişcă printre filele povestirilor ; ele sunt de un mare interes documentar, oglindind organizaţia socială sovietică într-un impas hotărîtor, pentru soarta comună.

Acţiunile se petrec, succesiv, în fabrică, în colhoz şi în atelierul de ucenici ; trei medii diferite, dar sunt atît de asemănătoare, prin spiritul ce le mînă, prin momentul colectiv în care scriitorul le surprinde ; ele sunt dominate de urgenţa războiului, de cultul muncii şi de spiritul de întrecere în producţie.

Astfel, în *Jurămîntul* strungarul Nicolae Procofici, îşi lasă soţia şi copilul la Leningrad, ameninţat de duşmani, el se evacuează în Urali, cu fabrica, spre a fi ferită de bombardamentele aeriene ; inima lui se zbate între iubirea de soţ şi tată, între dorinţa de-a merge pe front şi între datoria de a lucra pentru poporul ce luptă ; un frate, aviator, e grav rănit şi-şi pierde vederea ; familia îndură privaţiunile cele mai cumplite, într-un oraş asediat, dar el nu dezarmează ; perfectează uneltele de lucru, ridică producţia de armament, mîngîie pe toţi care sufăr, îi stimulează şi îşi îndeplineşte jurămîntul faţă de sine însuşi şi faţă de patrie.

Povestea *Maşei din Zapolia,* al cărei soţ e plecat la război, este şi mai pilduitoare ; are de luptat cu îndărătnicia femeilor, cu rutina bătrînilor, cu însuşi sufletul ei încărcat de-o mare răspundere ; biruie însă în toate piedicile, dînd exemplu de muncă, de stimulare şi de pricepere, situîndu-se în fruntea tuturora.

Dacă oamenii în toată firea, cu toate diferenţele temperamentale, se supun comandamentelor supreme, copiii, care sunt mai recalcitranţi şi sunt înclinaţi mai curînd să zburde decît să lucreze, vor înţelege şi ei momentul grav prin care trece patria ; sub înrîurirea lui Stepan, din *Porunca tatălui,* care şi el este pe front, ca toţi taţii în stare să poarte armele, firile îndărătnice se mlădiază, educaţia îşi arată roadele pozitive, cultura asociază spiritele, şi munca devine şi ea o realitate indiscutabilă.

Feodor Gladkov n-are nevoie nici în aceste povestiri din dosul frontului să născocească ; realitatea îi oferă ea singură episoade demne de toată atenţia, tipuri variate din lumea muncitoare, probleme urgente, puse acut de ameninţarea războiului ; nu-i rămîne altceva decît să observe minuţios şi să asculte acel puls al colectivităţii, pe care l-a ascultat în împrejurările vieţii lui agitate, de mic copil, pînă în aceşti ani de cumplită încordare.

Povestirile lui sunt un preţios document al vremii, iar eroii lor se identifică cu masa poporului rus ; efortul oamenilor este efortul unei mari colectivităţi ; organizarea economică şi socială sovietică, pusă la examenul necruţător al războiului, iese biruitoare ; este însuşi tîlcul general, care străbate aceste pagini, de întăritoare epică realistă.

1945

[ISTORII LITERARE]

De la Sainte-Beuve şi mai ales de la Taine, critica a tins să devie ştiinţifică ; a voit să explice şi să sistematizeze ; dar ce a rămas viu din critica amîndurora este înfăţişarea unicităţii scriitorilor : de aceea, pentru critică, Sainte-Beuve e mai actual decît Taine, fiindcă a refuzat, din instinct, să se închidă într-un sistem, deşi ţelurile lui îndepărtate prefigurau un fel de ştiinţă a temperamentelor, văzute ca o clasificare pe „familii de spirite“.

Prin cei trei factori, puşi la baza *Istoriei literaturii engleze,* rasa, mediul şi momentul, Taine s-a îndepărtat şi mai mult de critică, dar s-a apropiat de unele certitudini de istorie literară ; într-o sinteză evolutivă a literaturii unui popor, factorii determinanţi ai metodei taineiste capătă o îndreptăţire explicativă, chiar dacă nu pot fi aplicaţi cu o rigoare matematică. Cel mai turbure dintre cele trei concepte este, cu siguranţă, conceptul de rasă ; particularismul etnic al unui popor se divide, de multe ori, în alte particularisme, care sunt regionale ; însă această metodă, aplicată cu tenacitate şi sectarism, poate duce la multe erori, nu numai metodice, dar şi spirituale. Ca să aplicăm la literatura noastră o asemenea discriminare, ne întrebăm cine este mai expresiv ca spiritualitate românească : Caragiale, Eminescu, Arghezi sau Sadoveanu ? O afirmare categorică, într-o direcţie sau alta, riscă să fie de la-nceput falsă. Spiritul românesc, în manifestare artistică, va fi avînd o configuraţie particulară, în raport cu alte configuraţii, dar a determina, prin scriitori izolaţi, specificitatea unei literaturi, oricît de importanţi ar fi, înseamnă a sărăci în mod preconceput însăşi ideea de specificitate. Taineismul, căzut în regionalism, duce la o confuzie de planuri între istorie, geografie, biologie şi creaţia spirituală ; ceea ce poate fi îngăduit într-o monografie asupra unui scriitor, explicat dincolo de unicitatea lui artistică, prin factorii exteriori, care îl determină, nu poate fi aplicabil într-o sinteză generală a istoriei literaturii unui popor. Taineismul atenuat a devenit un bun comun al istoriei literare ; unii au apăsat pe factorul rasă, alţii pe mediu, alţii pe moment sau i-au îmbinat, după necesitate, nuanţîndu-i.

Cea mai nouă *Istorie a literaturii franceze,* de la 1789 pînă în zilele noastre, este a prodigiosului Albert Thibaudet, care-a utilizat din plin factorul momentului taineist, dar l-a corectat cu teoria generaţiilor literare. Thibaudet a împrumutat-o din sociologie, dar n-a respectat-o de cele mai multe ori, fiindcă generaţiile nu se succed într-o mecanică perfectă şi nici nu se precizează, între ele, într-o perioadă egală de timp ; uneori generaţiile se prelungesc sau îşi supravieţuiesc, alteori avem a face cu un fel de „generaţii spontanee“, care dispar, fără urmă, dacă, în cel mai bun caz, nu vestesc o generaţie puternică, limitîndu-se la rolul de simple precursoare. Este de notat că, ori de cîte ori Thibaudet se află în faţa unor mari personalităţi, în cuprinsul unei generaţii excepţionale, scoate în evidenţă, cu un relief strălucitor, individualităţile de primă mărime ; un singur exemplu, desprins din istoria lui literară : generaţia de la 1820 cuprinde pe Lamartine, pe Vigny, pe Hugo, pe Stendhal, pe Mérimée, pe Musset, pe Balzac, pe George Sand, pe Lamennais şi pe Sainte-Beuve, ca să nu cităm decît pe cei mai expresivi.

După ce defineşte momentul şi mediul, Thibaudet părăseşte însăşi ideea de generaţie, care se subordonează pînă la dispariţia ideii de personalitate. Ce analogii s-ar putea stabili oare între Hugo şi Mérimée, afară de cîteva generalităţi nesemnificative, ce asemănări există între Musset şi Balzac, între Vigny şi George Sand şi aşa mai departe ?

Caracterul individual, inalienabil, al fiecărui scriitor în cuprinsul conceptelor de generaţie literară, de moment şi mediu este mai important decît notele comune. Istoricul literar este dublat, dacă nu înlocuit total, de critic; s-a spus că istoria literară a lui Thibaudet este atît de departe de tipul de istorie literară consacrat de manuale, încît am avea în față un caz de diletantism. Thibaudet diletant? Iată una din glumele neizbutite ale spiritelor zise științifice, care cred că istoria literaturii are o metodă unică! Thibaudet încearcă o sinteză nouă, personală, a literelor franceze, de la 1789 pînă-n zilele lui, pe o sumă de intuiții care-i aparțin, într-o sistematizare ingenioasă; să nu uităm că el nu era un jurnalist disert și plăcut sau un foiletonist impresionist, amabil, spiritual, spumos și efemer; el posedă „dinlăuntru“ literatura franceză, are o temeinică disciplină universitară, este un erudit, cu multiple referințe, un cunoscător adînc al tuturor tradiționalelor metode sorboniene; mai este încă și cel mai mare critic francez, de la Sainte-Beuve încoace. În istoria literară, o sinteză nouă n-o poate face decît un critic, care se dedică și disciplinei istorice, fie într-un sector special al literelor naționale, fie cuprinzînd de la origini pînă la zi fenomenul atît de complex al evoluției creației unui popor. Sainte-Beuve, ca să ne referim și la el, a înălțat acel uimitor monument al Port-Royalului; istoricul literar, exegetul de doctrină, portretistul, eruditul, criticul analist, fin și pătrunzător își dau întîlnire, într-o sinteză excepțională, pe care Taine n-a izbutit s-o realizeze în a sa *Istorie a literaturii engleze*. Taine, criticul, a fost prea mult sclavul unor formule generalizatoare, pe care le-a aplicat individualităților și a crezut că într-un *sistem* pot intra toate cazurile particulare; sinteza lui este, ca să zicem așa, preconcepută, nu se face în mod organic, urmărind evoluția sinuoasă a unei literaturi.

Dacă am aplica, de pildă, la istoria junimismului nostru, teoria generațiilor, am putea distinge cam trei generații junimiste, una din care face parte Maiorescu, Eminescu, Creangă, Caragiale și Slavici, alta, în frunte cu Duiliu Zamfirescu, și ultima, perioada epigonilor, în care ar intra atîția scriitori, remarcabili unii din ei, dar în nici un caz de valoarea și permanența celor din prima generație.

Dar, dacă am aplica junimismului factorii rasei, mediului și momentului, ar trebui să facem atîtea disociații, atîtea secțiuni și excepțiuni, încît am risca să nu ajungem

la nici o sinteză. Mai mult încă, pe măsură ce perspectiva istorică se îndepărtează de fenomenul junimist, istoria literară, care distinge o ideologie foarte coerentă, în cuprinsul curentului, distinge, totuși, din ce în ce, mai vădit, individualitățile în cuprinsul curentului. Eminescu și Caragiale fac, în cuprinsul aceleiași generații, două figuri atît de structural deosebite, ca estetică și mijloace de realizare, că par, artistic vorbind, la antipozi, iar dacă e vorba să alăturăm pe Maiorescu și Creangă, în sinteza junismului, apoi atunci putem fi siguri că notele lor comune sunt atît de puține, încît riscăm să producem o mare ilaritate stăruind prea mult asupra lor.

Istoria literaturii unui popor este o sinteză pe baza unor intuiții critice, o explicație, cu intenții de știință, a evoluției unor fenomene disparate, înlăuntrul unei foarte elastice specificități, o epocă de informație și erudiție, în care personalitatea istoricului literar joacă un rol covîrșitor; în acest înțeles se poate vorbi, fără greș, de istoria literară, ca despre o creație, nu în sensul artistic și nici în sensul comun impresionist, ci în acela de creație — sinteză de o nouă ordine a valorilor literare văzute pe un plan nou al inteligenții critice. Știința istoriei literare aș numi-o bucuros documentație, putînd merge pînă la erudiție, dar nu rămînînd exclusiv la ea.

Inedit [1945]

[DESPRE CRITICA]

Critica literară, care s-a constituit ca o disciplină autonomă abia în secolul al XIX-lea, şi-a pus, de la început, numeroase probleme ; dacă pe cele mai multe nu le-a rezolvat sau numai a avut iluzia de a le fi rezolvat este un fapt cu totul secundar.

Prin vastitatea operii celor mai însemnaţi critici ai veacului, prin sintezele şi construcţiile pe care le-au realizat, din perspectiva timpului se poate discerne partea de adevăr şi de eroare a acelor ilustre spirite sistematice, care au voit să înalţe critica şi istoria literară la rangul de ştiinţă; într-un veac de triumf al *scientismului,* era firesc să se contamineze şi disciplinele literare de metodele şi ţelurile ştiinţifice.

Sainte-Beuve a visat şi el o viitoare ştiinţă a temperamentelor, deduse din opera de artă şi inseriate într-o posibilă „familie de spirite", dar pînă atunci s-a mulţumit să zugrăvească cît mai multe şi mai variate temperamente individuale, în atmosfera incidentelor biografice în care s-au mişcat şi s-au conturat.

După el, Taine a voit să facă din critică şi istorie literară, de la-nceput, o ştiinţă ; ambiţia lui a fost să explice individualităţile în cadrul triunghiului mecanic al factorilor de rasă, mediu şi moment. Să ne referim deocamdată la istoria literară ; în fond, ea este alcătuită dintr-o sumă de personalităţi a căror explicare intrinsecă nu reiese din juxtapunerea automată a celor trei factori. Metoda lui Taine, aplicată cu multe precauţii şi nuanţe, poate surprinde unele caractere generale ale unei literaturi naţionale ; aplicată în litera ei, riscă să elimine dintr-o configuraţie spirituală ceea ce pare contrazicător ; excepţiile devin prea numeroase cînd ne ocupăm de individualităţile variate ce compun evoluţia unei literaturi, şi personalităţile de primă mărime uluiesc, de cele mai multe ori, prin abaterile de la norma obişnuită.

Notele comune ale scriitorilor dintr-un curent literar, cu cît sunt mai uşor reductibile la unitate, cu atît ne depărtează mai mult de unicitatea scriitorilor, consideraţi individual.

Dar orice istorie literară nu este numai o sinteză a trei sau mai mulţi factori generali care acţionează, mai mult sau mai puţin uniform, asupra temperamentelor diverse care se exprimă în cuprinsul ei ; istoria literară nu este numai o înşiruire cronologică de întîmplări biografice, de opere şi de nume, şi nici nu este numai o integrare de variabile într-o unitate absolută, ca şi transcendentă ; ea este şi o necontenită operaţie critică, bazată pe gust, pe intuirea şi judecarea valorilor creatoare. Sainte-Beuve, care se formase la spiritul veacului al XVIII-lea şi care, mai înainte de-a face critică, studiase medicina, vedea în temperamentul omului cheia de boltă a explicaţiei scriitorului şi, invers, căuta pe om în dosul operei ; cum spunea el însuşi, a intenţionat să introducă în critică, pe lîngă *farmec,* mai multă ***realitate*** şi ***fiziologie*** decît înaintaşii lui.

Dincolo de explicarea caracterelor generale ale unei literaturi, Taine s-a izbit, în *Istoria literaturii engleze,* de factorul individual, inexplicabil ; neputîndu-l elimina, criticul a sărit în ajutorul istoricului şi al omului de ştiinţă şi a născocit o formulă nouă, care să explice şi să grupeze, ca în jurul unui centru solar, ceea ce este caracterul unic, individual al scriitorului. De aci, expresia care circulă, fără a i se cunoaşte totdeauna conţinutul : *la faculté maîtresse,* pe care criticul trebuie s-o intuiască în alcătuirea intimă a personalităţilor literare. Dar ce este această facultate dominantă din care decurg toate însuşirile unei individualităţi ? Taine ne-a dat cîteva aproximative lămuriri, mai curînd în spiritul criticei lui Sainte-Beuve, aşa cum o înţelesese şi o practicase, cu o supleţe excepţională, acest neostenit creator de biografii morale; dar în practica lui critică, formula nu mai acoperă nici temperamentul uman, intuit în operă şi biografie, din critica sainte-beuviană, nici o intuiţie scoasă din opera şi viaţa scriitorului; ea se transformă într-un fel de idee retorică, pe care criticul o dezvoltă, după ce i s-a părut ingenioasă, cu o vervă stilistică abundentă, cu desfăşurarea oratorică în care toate efectele ţintesc spre formula iniţială, socotită drept *„la faculté maîtresse“* a personalităţii studiate.

Şi acum, părăsind pe doctrinar şi pe istoricul literar, să vedem ce devine în mîna criticului explicarea individualităţilor, cărora le-a găsit facultatea dominantă.

Astfel, ca şi cum imaginaţia n-ar fi însăşi facultatea spirituală care deosebeşte pe creatorul literar de omul comun, pe Shakespeare îl explică prin forţa imaginativă; caracterizînd, într-unul din cunoscutele lui *Eseuri*, teatrul lui Racine, îl explică drept un produs al mediului curtean din veacul al XVII-lea; mai mult chiar, impută dramaturgului francizarea caracterelor şi limbajul personagiilor antice, văzute ca nişte tipuri contemporane lui Ludovic al XIV-lea.

Aci facultatea dominantă a spiritului racinian e luată de-a gata din doctrina lui de istorie literară, aplicîndu-i formula explicativă a mediului.

Cu intuiţia criticului neînlănţuit de sistem, Sainte-Beuve a văzut mai limpede însuşirile eminent franceze ale lui Racine, în eleganţa, melancolia şi ordinea arhitecturală a tragediilor. Imputarea de francizare a personagiilor greceşti, latine şi ebraice, din teatrul racinian, adusă de Taine, atacă însăşi esenţa operii marelui dramaturg. Este interesant de recitit, în paginile din *Port-Royal*, cum Sainte-Beuve converteşte în valori pozitive rezervele lui Taine; e curios ca un teoretician care pune accent pe factorul rasei să vadă o deficienţă acolo unde este o calitate; dar Taine nu urmărea să explice nici geniul individual în unicitatea lui, nici geniul unei literaturi în ceea ce are el mai caracteristic. Factorii rasei, mediului şi momentului acţionează asupra omului, în genere, indiferent dacă este geniu artistic sau simplu muritor.

Dar Taine n-a aplicat formula facultăţii dominante în structura personalităţii numai individualităţilor literare; el a extins-o şi în istorie. Masiva lui operă despre *Originile Franţei contemporane* utilizează deseori portretul, în prezentarea fie a figurilor revoluţionare de la 89, fie a scriitorilor care au pregătit revoluţia, sau a celor care au continuat-o şi organizat-o.

În temperamentul volubil, patetic şi plin de vitalitate al lui Danton, el vede o entitate şi o generalitate care se poate aplica atîtor altor figuri; prin reducerea la formulă retorică a facultăţii dominante, Danton devine „Barbarul“; portretul este astfel tipologic, fără a mai fi individualizat. Danton ilustrează o idee, o abstracţiune, nu o fiziologie personală.

În aceeaşi operă, lui Napoleon îi consacră vreo sută de pagini, într-un portret amănunţit, stufos şi elocvent; anecdotica şi istoria politică, geniul militar şi pasiunea de putere a împăratului, psihologia şi fiziologia lui, tarele şi însuşirile se-mpletesc într-o sinteză de lungă respiraţie; dacă nu şi-ar fi adus aminte de formula facultăţii dominante, portretul ar fi fost mai viu, mai variat şi mai substanţial, prin mulţimea faptelor adunate, a mărturiilor şi documentelor care vor să definească o personalitate excepţională. În pasiunea lui pentru abstracţiuni, pentru tipologie verbală, Napoleon devine, nici mai mult, nici mai puţin, decît *Artistul*, adică organizatorul, creatorul politic şi militar, geniul, spre deosebire de meşteşugar, de tehnician, suflul divin, care animă o constituţie individuală dincolo de limitele energiilor umane obişnuite. Taine, în critică, era dominat de un fel de frenezie a sistematizării; formulele rezumative, fie că acopereau sau nu o intuiţie, o realitate concretă, îl obsedau, îl pasionau, fiindcă, în jurul lor, putea să-şi dezvolte strălucita lui artă oratorică; în critică, el continua nu atît pe Sainte-Beuve, ci o generaţie mai veche, a lui Cousin, şi Villemain, cu mai multă strălucire, culoare şi vervă temperamentală, cu mai multă ştiinţă şi pasiune pentru ştiinţă, dar într-un spirit oratoric tot atît de tradiţional; după o generaţie, îl va continua şi pe el un alt pasionat retor şi dialectician, un alt frenetic spirit sistematic, şi el obsedat de ştiinţă, în altă perspectivă însă: Ferdinand Brunetière.

Inedit [1945]

[CLASICISM ŞI ROMANTISM]

Goethe identifică spiritul clasic cu sănătatea, şi spiritul romantic cu maladia ; acest „îndrăgostit de toate clasicismele" — cum i-a spus cîndva Zarifopol — îşi punea poate şi un diagnostic, gîndindu-se că de la *Suferinţele lui Werther* a ajuns la *Ifigenia* şi *Torquato Tasso.*

Astfel definite, clasicismul şi romantismul au pătruns şi în critica modernă, ca două concepte estetice şi de viaţă, în aspră opoziţie ; în celebra lui teză de doctorat asupra romantismului, Lasserre judeca goethean o întreagă mişcare de idei şi sentimente, socotind-o un document de rătăcire a minţii şi a simţurilor ; un spirit nu mai puţin doctrinar, dar în direcţia opusă, ca Abatele Brémond, a identificat romantismul cu o atitudine mistică, transformîndu-se în căldurosul lui apărător.

Unii esteticieni, la rîndul lor, simplifică toate curentele literare, reducîndu-le la două ipostaze posibile : clasicismul şi romantismul, după cum prevalează elementul obiectiv sau subiectiv, în raportul eului cu lumea înconjurătoare ; acest punct de vedere ni se pare mai aproape de adevăr, introducînd un criteriu mai just de judecată în caracterizarea fenomenelor artistice.

Istoricii moderni ai literaturilor antice — greacească şi latină — vorbesc în tratatele lor despre o perioadă arhaică, una clasică şi una alexandrină sau decadentă a umanismului. Dacă pentru arhaitate, criteriul poate fi valabil, în ce priveşte conceptul de clasicism şi decadenţă, istoricii literaturilor antice judecă dintr-un punct de vedere mai mult al limbii şi al stilului decît referitor la structura scriitorilor. Cele două mari epoci ale literaturilor vechi, epoca lui Pericle şi epoca lui August, care par şi expresia cea mai strălucită a ideii de clasicism, privite în individualităţile alcătuitoare, sunt mult mai puţin unitare decît vor istoricii respectivi să le înfăţişeze. Formal, desigur că nu există un clasic mai pur decît Cicero ; limba şi fraza discursurilor lui respectă canoanele cele mai stricte ale conceptului de clasicitate, dar dacă ne referim la atitudinile lui versatile în viaţa publică, nu există un spirit mai puţin clasic, ca ţinută, ca lipsă de simetrie decît al acestui abil avocat, care a navigat cu multe ocoluri printre oameni şi evenimente. Consacrat poet oficial, prin *Eneida,* Virgil vădeşte totuşi un foarte debil temperament epic ; cele mai frumoase cărţi din epopeea lui sunt ale unui liric sensibil, pasional chiar ; dragostea sfîşietoare şi nefericită a Didonei pentru Enea şi sentimentul naturii din *Georgicele* şi *Bucolicele* lui, exprimat cu atîta frăgezime, dacă trecem peste didactismul temelor, îl caracterizează ca pe un romantic de cea mai pură viziune. Elegiacul Ovidiu pune atîta subiectivism şi atît patos în *Ponticele* lui, că suntem înclinaţi a-l socoti şi mai romantic ; în tablourile mitologice din *Metamorfoze,* fantezia e facultatea dominantă a poemelor care, oricît didactism şi decadentism ar mărturisi, apar tot ca nişte cochetării cu romantismul.

Despre realismul lui Plaut vorbesc chiar istoricii literaturii latine, ca de-o faţă prea evidentă a scriitorului.

Clasic, în accepţia estetică a cuvîntului, nu ni se pare a fi decît satiricul şi echilibratul în sensibilitate Horaţiu, observator lucid al naturii umane şi de-o polimetrie rafinată în varietatea şi ingeniozitatea ei. Prin viziunea omului, prin nervozitatea expresiei, prin formele ei eliptice, prin accepţiunile individuale ale lexicului, Tacit rupe definitiv cu clasicismul ; între antici, el este un modern, un anunţător de noi forme. Istoricii literari s-au obişnuit să-l privească drept un iniţiator al decadentismului, raportîndu-l la canoanele stilistice ale oratoriei ciceroniene.

S-ar putea scrie o istorie a literaturii latine cu metode şi criterii moderne, păstrînd fireşte proporţiile şi respectînd însăşi evoluţia perioadelor ei caracteristice ; conceptele de clasic şi romantic, luate în înţelesul estetic, pot fi aplicate şi unor literaturi în care clasicismul şi romantismul n-au jucat acelaşi rol de curent literar ca în literaturile moderne ; cineva ne-ar putea replica îndată că s-ar comite o flagrantă eroare istorică aplicînd normele noastre unor fenomene atît de îndepărtate. Dar nu e vorba de o strictă analogie, pe ideea de timp, ci de o analogie de structură, între scriitori ; sufletul omenesc este el însuşi atît de asemănător, în alcătuirea lui fundamentală, încît o modalitate identică de percepţie şi exprimare a lumii, în formă estetică, poate, tot atît de bine, să aparţină unui antic ca şi unui modern. Racine, Corneille şi Goethe, cînd îşi caută inspiraţia în antichitate, rămîn clasici, fiindcă sunt structural clasici, nu pentru motivul superficial fiindcă utilizează teme clasice.

În sensul opus, un Maurice de Guérin a brodat, în *Centaurul,* o reverie modernă, în marginea unui motiv antic, un Eminescu, în *Luceafărul,* a topit atîtea infiltraţii clasice, într-o amplă viziune romantică, iar un Rilke, în ciclul poemelor în care foloseşte mitul lui Orfeu, şi-a exprimat spiritul lui enigmatic de neliniştit modern.

Istoria literaturii eline ne oferă analogii de structură şi mai izbitoare şi mai apropiate cu atitudinea romantică din literaturile moderne.

Dacă a existat un singur Homer, opera lui este totuşi atît de variată : există un Homer proaspăt, auroral, al peisagiilor fabuloase, al aventurilor mitice ale iscusitului Ulisse, un Homer fantastic ; există altul al pasiunilor umane, al evocării faptelor eroice şi al vieţii patriarhale cu limbajul ei verde, realist şi ciobănesc parcă ; şi mai există unul, al fanteziei comice, din *Batrachomyomachia* ; ar fi putut să creeze unul şi acelaşi poet toate trei epopeile vestite, dar va fi mai curînd o serie întreagă de aezi, care-au născocit rapsodiile multiple în jurul lui Odiseu, al lui Ahile şi al luptei dintre şoareci şi broaşte ; atunci ciclul homeric aparţine şi clasicismului, şi romantismului, nu numai prin opere atît de variate, dar şi prin structuri deosebite.

Dar să părăsim ipotezele şi conjecturile şi să ne adresăm tragicilor greci. Eschyl, Euripide şi Sofocle exprimă un patos atît de dramatic în lupta omului cu destinul ; revolta lor în contra fatalităţii oarbe, neîndurate este semnul unei structuri romantice ; dacă, pînă la urmă, individul este înfrînt de voinţa supremă, pesimismul tragediei eline este neîndoios.

Seninătatea artei greceşti nu poate ascunde un suflet agitat, o concepţie de-o deprimantă fatalitate ; un jug inflexibil al sorţii apasă pe om şi erorile şi crimele lui vin dintr-o supraconştiinţă, dintr-o forţă care-l depăşeşte ; viaţa lui este predeterminată, voinţa lui este, oricît de tare, zdrobită de o vrere care nu-i aparţine.

Nietzsche a tins să împace aceste contrarii prea evidente : seninătatea spiritului grecesc naşte din lupta a două atitudini, structural opuse, una dionisiacă şi alta apolonică; din două mituri a zugrăvit o tipologie ideală a spiritului elin ; din estetică a trecut în planul metafizicii, unde toate contradicţiile se pot împăca.

Romantismul tragediei greceşti este, însă, pentru sufletele moderne, un aliment viu, o punte de legătură trainică între două atitudini religioase care se exclud ; păgînismul nu mai joacă rolul prim în înţelegerea fondului unei drame esenţial umane. Catolicul Claudel a putut astfel să meargă în mod firesc pe urmele tragediei eschyleene, deşi el nu mai crede în mitologia elină, unde zeii hotărau destinul omului. Religiile schimbă numai perspectivele interioare ale unor drame eterne ; eroul tragediei greceşti înfruntă dîrz fatalitatea, cu conştiinţa împăcată şi cu sentimentul că este pe calea cea dreaptă ; eroul tragediei creştine se pune-n slujba Divinităţii, luptă-n numele ei, al credinţelor inspirate de ea, al comandamentelor ei morale şi moare împăcat a fi servit-o conştient şi precugetat.

Pesimismul dramei antice este subiectiv, afirmînd o viziune despre om şi viaţă a autorului tragic ; optimismul dramei moderne, de filiaţie antică, ca suflu liric şi idee a destinului, este şi el subiectiv, afirmînd viziunea creştină despre viaţă şi om. Poziţiile spirituale sunt diferite ; numai esteticile sunt înrudite, prin acelaşi patos romantic.

Astăzi, cînd problemele de istorie, filologie şi erudiţie asupra scriitorilor elini şi latini sunt, în marea majoritate a cazurilor, nu numai elucidate, dar şi epuizate, se poate trata cu mai multă libertate, dar şi cu mai multă apropiere față de noi, istoria literaturilor antice ; ele nu mai pot fi privite ca cicluri închise, impermeabile și ca expresii exclusive ale unor civilizații apuse, cu legile lor specifice.

Studiul literaturilor, vechi sau moderne, a intrat într-o perspectivă universală ; există un umanism antic și unul modern ; între ele, punțile nu sunt iremediabil suspendate, cum caută să ne convingă spiritele dogmatice, care cred că o dată cu apariția literaturilor naționale nu ne-a rămas decît să imităm pe cei vechi și să-i adorăm fără rezerve. Spiritul omenesc are o unitate mai profundă decît socotesc făuritorii de bariere de foc între noi și umanism.

Modernizînd înțelegerea literaturilor antice, le dăm o nouă semnificație, o nouă forță de asimilare și înlăturăm și cealaltă eroare, a moderniștilor exclusivi, care cred, la rîndul lor, că Homer a îmbătrînit și că tragicii greci sunt poate naivi, în pesimismul lor privitor la destinul omului.

Romantici și clasici au existat totdeauna, fiindcă spiritul omenesc pendulează între insatisfacție și seninătate, între un orizont nelimitat și unul perfect echilibrat.

Inedit [1945]

SAINTE-BEUVE ȘI IMPRESIONISMUL

Oricare critic, cu sistem, sau simplu și franc impresionist, are gustul lui particular, preferințe secrete sau ostentativ afirmate ; există în fiecare o sensibilitate electivă, de o mai amplă rezonanță față de anume opere și scriitori. Dogmaticul Brunetière gusta organic clasicismul francez și mai puțin romantismul, iar pe contemporani îi privea cu spaimă sau cu multe rezerve.

Impresionistul Lemaître nu se sfia să declare că iubește pe Meilhac, gusta cu rafinament și entuziasm pe Racine și cu delicii pe Renan și Anatole France.

Dacă pe cel dintîi l-a învăluit în omagii dublate de mici împunsături ironice, surprinzînd o contradicție vădită între buna dispoziție a omului și pesimismul scriitorului, socotea totuși renanismul ca un fel de religie și filozofie totodată a evului modern și ca pe cea mai subtilă atitudine a civilizatului față de unele aspecte de barbarie contemporană.

Prin 1889, un reporter literar i-a cerut să-i indice douăzeci de volume pe care și le-ar alege dacă ar fi obligat să se izoleze numai cu ele tot restul vieții : după ce a alcătuit o listă de opere, de la *Biblie* pînă la Renan, s-a răzgîndit și a făcut o nouă selecție ; ea mărturisește preferințele secrete, gustul intim al cititorului care se identifică într-o singură conștiință cu criticul ; dar, după ce face și această ultimă alegere, se întreabă cu îndoială : „Cele douăzeci de volume pe care le prefer astăzi le voi prefera și peste douăzeci de ani? sau numai peste șase luni? De altminteri, am preferințe pentru mai mult de douăzeci! A, cît mă incomodează acest domn cu întrebarea lui!“

Îndoielile sînt ale unui tip impresionist, care, dincolo de problema valorii, pune, mai presus de orice, problema gustului; ierarhia cărților stă în conștiința noastră intimă, iar criteriile sunt înșelătoare, tocmai fiindcă depind de această conștiință; gustul nostru e variabil și capricios și prin excelență subiectiv. O critică de gust, bazată pe această mobilitate, devine un fel de jurnal intim al lecturilor, o fișe de temperatură estetică, marcînd etapele succesive ale unor preferințe momentane.

Ultima consecință a unui astfel de impresionism este scepticismul total față de valorile literare și față de însăși conștiința noastră, care le selectează; o atare critică discerne, dar nu fixează niciodată, infirmă mîine ceea ce a confirmat azi; nu e nici pasionat subiectivă, nici partizană, ci sceptică cu exces, într-un domeniu în care certitudinile nu pot să se cristalizeze niciodată.

Astfel înțeles teoretic, impresionismul cade într-o frivolă anarhie a gustului; în practică, un critic, oricît de sceptic ar fi, își fixează, prin însăși variația gustului, o fizionomie distinctă, un cîmp de percepție artistică, cu limitele lui bine definite. Ceea ce s-a întîmplat și cu Lemaître și Anatole France, care-și scuză, prin astfel de teorii, inaderențele și spiritul refractar, preferințele și toate eventualele miopii critice.

Izvoarele impresionismului se găsesc totuși nu în teoreticienii lui orgolioși, care-și dogmatizează capriciile și care fac din impresionism o metodă și un criteriu suprem față de toate criteriile; ca toate problemele criticei moderne, pe care a creat-o din temelie, trebuie să căutăm și aceste izvoare în Saint-Beuve, inteligență prodigioasă și suplă, dar care nu teoretizează niciodată cu exces și intenție de sistematizare. Perspectivele criticei lui sunt totdeauna deschise, fiindcă vede toate dificultățile disciplinei, pe cele mari, ca și pe cele mici, deși nu spune cuvîntul ultim într-o singură direcție, socotită singura posibilă într-o multiplicitate de direcții; totuși, critica lui are o directivă, o metodă și o finalitate; ele sunt implicate în însăși practica ei pasionată, neobosită, insistînd din cînd în cînd asupra lor. Ideile lui Sainte-Beuve despre critică sunt risipite în toată opera; inventariate cu grijă și cu oarecare pedantism, fiindcă tocmai de pedantism s-a ferit acest spirit mobil și insinuant, ele ar alcătui o altă „fiziologie a criticei“, ca să folosim expresia lui Thibaudet, tot atît de complexă, de variată și de surprinzătoare ca și planșa sistematizată, stabilită de marele lui continuator în atîtea privințe. Dar o atare operație comportă un studiu aparte, migălos, complet și limpezitor, pentru mulți care mai cred în însuși scepticismul beuvian, pe nedrept afirmat de Faguet într-una din stufoasele lui analize din *Politiques et moralistes.*

Critica lui Sainte-Beuve este asemenea acelor fermecate peisagii care par mereu altele: depinde din ce unghi și perspectivă le privești; e descriptivă și analitică, e portretistică și psihologică, este o fină disecție de moralist, sau o expunere ideologică, este o dispută de idei sau o broderie de impresii, este istorică, biografică și agreabil erudită, nutrită de informații; de fapt, a practicat toate formele criticei: recenzia, portretul, foiletonul, studiul, eseul și monografia. Le-a stăpînit pe toate egal și cu strălucire; istoricul literar și criticul și-au dat mîna cordial, luminîndu-se reciproc, dar istorismul lui e numai un mijloc de investigație în jurul unei opere și a unei vieți; țelul este superior și intrinsec, urmărind să reconstituie un om în toate intimele lui resorturi, în cele mai ascunse cute psihologice, în acel focar vital, de unde iradiază toate reacțiunile lui. Afirmația, devenită loc comun, că explică opera prin biografie este numai pe jumătate adevărată; el nu practică niciodată, în spirit strict, ceea ce s-a numit critica genetică; s-a ferit totdeauna de această eroare, care, printr-o simplă mecanică aparent cauzală, își închipuie că poate explica însuși inexplicabilul; biografia este numai o ambianță morală, o sumă de accidente exterioare, în funcție de un temperament. Intuiția centrală, fondul constant al criticei beuviene este temperamentul individual al scriitorului, manifestat în expresie artistică: spre el merg toate antenele criticului, surprinzîndu-l într-o plasă de impresii, de judecăți și analize psihologice și estetice cu finețe, cu ascuțime de spirit, cu sentimentul viu al permanentei legături dintre om și operă. Noutatea unei astfel de critici e mai presus de practica unei metode, vizibilă în alcătuirea ei scheletică, aplicabilă ca un model tuturor diverselor individualități ; pe bună dreptate criticul vorbește de suplețea lui de spirit astfel : „Critica este pentru mine o metamorfoză : încerc să dispar în personajul pe care-l reproduc". Acest dar suprem este mai prețios decît orice metodă rațională, mai fructuos și mai adînc decît orice sistem, care se anchilozează și deformează ; subordonarea la obiect nu este numai o poziție a inteligenței, ci o mlădiere a sensibilității, o călăuză unduioasă, șerpuitoare printre variate peisagii morale și artistice.

Cu excepția lui Taine și Brunetière, toată critica franceză, cuprinzînd și pe Gide, descinde din Sainte-Beuve ; e vorba, firește, de ceea ce se cheamă critica de gust, de înțelegerea artistică a operelor, în afara tuturor ideologiilor cu țeluri practice și idealuri restrînse. La o lectură superficială, Sainte-Beuve pare un pur impresionist ; expresia cristalină, chiar cînd e înflorită, contactul viu, concret, cu orice operă, indiferent cărei epoci și școli aparține, felul degajat de a vorbi despre marii clasici, fie antici, fie moderni, absența oricărui convenționalism față de orice scriitor, oricît ar fi de consacrat de timpuri, tonul de „causerie" și acel grad de contagioasă intimitate cu lectorul sunt însușiri pe care le întîlnim în toată opera lui. Sainte-Beuve e doct și agreabil, e nuanțat și profund, e ferm sub aparențe mlădioase, e aspru în esență, dar cu menajări de expresie, e personal și obiectiv, în măsura în care judecățile lui sunt și acte de autoritate spirituală, în materie de gust, pentru orientarea publicului, al cărui „secretar" se socotește.

Elementul intim al oricărei critici este gustul : criticul judecă nu numai cu ajutorul unei metode, ci mai ales cu temperamentul lui, cu acel complex de însușiri individuale care exprimă experiența lui literară și umană, unghiul de incidență din care pornesc judecățile lui. Sainte-Beuve și-a dat seama de acest particularism al criticului, de acest fatal subiectivism ; în reflecțiile despre sine însuși și despre critica lui, așa cum a înțeles-o, a dorit-o și a voit s-o

practice, a risipit ceva „adevăruri", care par a se contrazice, dar în realitate se completează ; așa-zisul lui „scepticism" este în fond un excepțional simț al nuanțelor, un sentiment complex al adevărului și o rezervă continuă față de orice idee și teorie preconcepută ; astfel, a știut ca nimeni altul să armonizeze, într-un echilibru de infinite nuanțe, obiectivitatea și subiectivitatea în critică ; despre aceasta din urmă ne vom ocupa îndeosebi aci, ea fiind însuși izvorul impresionismului, pe care teoreticienii exclusiviști l-au transformat într-o dogmă și într-o incapacitate a criticului de-a ieși din sine, ca dintr-o celulă ferecată din toate părțile. Sainte-Beuve și-a dat seama perfect și de această pantă a criticei, pe care n-a lunecat decît cu precauțiuni și timiditate, cu reticențe și ocoluri, cu obiecțiuni atribuite în genere unei terțe persoane, care s-ar fi interpus între el și autorul studiat. Dar să extragem înseși afirmațiile lui despre „impresionismul" fatal și necesar al criticului și al criticei ; judecîndu-și cu luciditate propria-i operă, notează :

„Dacă m-aș judeca pe mine însumi, urmărindu-mi amorul propriu sub toate deghizările lui, aș spune : S.-B. nu face nici un portret în care să nu se oglindească ; sub pretextul de a zugrăvi pe cineva, totdeauna își descrie un grafic al lui însuși.

Căci băgați bine de seamă : în alții ne preferăm și ne celebrăm pe noi înșine. Fiecare critic, în tipurile favorite pe care și le apropriе, nu-și face decît propria lui apoteoză."

Sau :

„Gîndesc aceasta de multă vreme. În criticele pe care le facem judecăm încă mai puțin pe alții, cît ne judecăm pe noi înșine."

Sau :

„De cele mai multe ori nu judecăm pe alții, dar judecăm propriile noastre facultăți în alții."

Narcisism critic, pe care nu-l transformă în dogmă, ca impresioniștii, dar pe care-l divulgă după ce l-a observat atent asupra lui însuși ; dovada imediată că acest punct de vedere nu este unic sunt reflecțiile, în sensul opus, pe care le alătură referitor la opera lui critică și la esența criticei în general. Subiectivă și obiectivă în același timp,

„critica pentru mine (ca și pentru d. Joubert) este plăcerea de a cunoaște spiritele" — cum completează într-o altă reflecție.

Apariția caietelor intime postume, din *Mes poisons*, a stîrnit vîlvă și incriminări ; s-a vorbit iarăși de invidia literatului față de confrații ajunși la celebritate, de răutatea și meschinăria criticului, de veninul ratatului, care s-a lepădat de romantism fiindcă nu s-a putut impune în cohorta marilor lui contemporani, și altele de aceeași calitate ; s-a uitat un singur lucru, și anume, că Sainte-Beuve este cel mai mare critic al veacului și unul din spiritele lui cele mai reprezentative.

Toxinele lui distilate în fond și formă epigramatică, în frapante și pitorești caracterizări, de-o severitate condensată și explozibilă, sunt, în realitate, un exemplu de critică impresionistă, subiectivă și de un pronunțat gust personal ; criticul se definește și cu limitele lui, dar și cu fulgurante intuiții care, oricît ar părea de acide, conțin un sîmbure de adevăr ; victimele lui sunt : Hugo, Cousin, Villemain, Guizot, Lamartine, Berryer, Saint-Marc Girardin, Mérimée, Musset, Lamennais, G. Sand, Balzac, Michelet, Quinet și Thiers.

Caracterizările lui au aerul unor strălucite improvizații orale, dar cum criticul, se știe, nu avea faconda ușoară, le-a alcătuit la rece și în taină ; pe unele, pe cele mai puțin acide, le-a strecurat în diverse foiletoane sau le-a îndulcit, le-a tocit relieful ; existența lor secretă, în timpul vieții, mărturisește și o metodă de lucru, ceea ce era în stare violentă, trecînd în public sub forme benigne, fără să poată jigni. Într-o literatură eminamente socială, ca cea franceză, își dă seama că „a spune răspicat adevărul, societatea n-ar mai dăinui o singură clipă".

Sainte-Beuve a practicat mai multe moduri critice ; a făcut o critică „indiferentă la fond", ca înaintașul lui, Bayle, și o critică subtilă, strălucită în expresie, ca Joubert, pe care-l prețuiește cu multe elogii ; maniera acestuia, impresionistă și concisă, a folosit-o mai ales în caietele intime, și într-un sens mai vădit negativ, scoțînd în relief petele din toți sorii pe care i-a admirat și lăudat în articolele lui publice.

Dacă facem abstracție de caracterizările mai apropiate, de verva și culoarea pamfletarului din *Mes poisons*, cine n-ar subscrie atîtea din judecățile lui, de ascuțită intuiție critică. Cîteva despre Hugo :

— *Hugo dramatic e Caliban, care pozează în Shakespeare.*

— *Numesc forța lui Hugo o forță totodată puerilă și titanică.*

— *Hugo, cel mai mare gălăgios pindaric care a existat.*

Despre Lamartine :

— *Poezia lui Lamartine, în multe cazuri, e lascivă ca gîtul lebedei Ledei.*

Despre Musset :

— *Musset este acela dintre poeții francezi ai noii școli care are mai mult din țipătul și din accentul pasionat al lordului Byron ; dar are, tot de la el, insolența și fatuitatea.*

Despre Quinet :

— *Quinet e ca un cal scăpat, care și-a pierdut călărețul de la Waterloo, ca un cal care cutreieră lumea, care nechează și care cîntă.*

Sainte-Beuve a utilizat toate mijloacele pe care critica i le poate pune la dispoziție ; de la masiva monografie despre Port-Royal, pînă la savuroasele, acidele și concisele judecăți din *Mes poisons*, este, poate, exact, drumul de la critica obiectivă la critica subiectivă, joc îndelung, gradual, plin de surprize, între toridul Pol Sud și glacialul Pol Nord.

Părinte al criticei moderne europene, el este și părintele impresionismului, pe care descendenții lui spirituali au crezut că-l descoperă, după ce el însuși îl descoperise și-l practicase cu pasiune, dar mai mult în secret decît la lumina zilei, într-un atelier de lucru mai mult intim decît public.

1945

[O TEORIE A COMICULUI]

Bergson definește esența comicului ca un act sau ca o serie de acte de repetiție mecanică, inserate în ritmul organic al vieții ; printr-o formulă sintetică, efectul comic naște oriunde întîlnim un spectacol care are acest caracter „du mécanique plaqué sur du vivant".

Teoria bergsoniană țintește să dea o explicație generală a aspectelor comice în viață și în artă ; limita dintre una și alta este foarte greu de surprins, fiindcă nu stabilește o distincție categorică între comicul vieții și comicul artistic ; ingenioasele asociații și disociații din eseul *Le rire,* foarte fecunde în sugestii despre esența comicului, folosesc fără alegere exemple din ambele loturi, oscilînd între două planuri care nu sunt identice. În primul rînd, Bergson are în vedere să ne lămurească asupra „semnificației comicului", propunîndu-ne o teorie de valoare mai mult psihologică și socială, deci și etică, decît estetică. Spectacolul comic și efectul lui, rîsul, are repercusiuni numai asupra inteligenței noastre :

„Comicul, spune el, se adresează inteligenței pure ; rîsul este incompatibil cu emoția."

Prin lipsa emoției, Bergson înțelege emoția psihologică : simpatia, teama, mila.

Dar o absolută neparticipare emoțională a spectatorului față de eroul comic este imposibilă ; uneori situația comică se împletește în mod inextricabil cu duioșia, ca în realizările lui Charlot, al cărui tip se caracterizează tocmai prin subtila îmbinare a sarcasmului cu emoția ; eliminați tandrețea, duioșia, omenia onestă din structura comică a acestui personagiu, și-l veți reduce la o schemă descărnată. Avatarurile comice ale lui Charlot sunt grefate totdeauna pe un fundal tragic, și reflecția noastră se prelungește poate mai mult în direcția aceasta ; în tot cazul, nu poate fi vorba de o neparticipare emoțională la peripețiile tragicomice ale eroului. Afirmația lui Bergson : „Nu trebuie să mă miște, iată singura condiție realmente necesară, cu toate că nu este sigur suficientă" — impusă spectacolului comic — ni se pare neîntemeiată. A condiționa emoția estetică a comicului de absența psihologică a emoției duce la dezumanizarea nu numai a spectatorului, dar și a personagiului.

Bergson se referă deseori la Alceste, pe care nu poate să-l condamne la ridicul pentru imoralitate și nici pentru lipsa onestității în mod absolut ; de aceea îl găsește vinovat de alt defect capital : insociabilitatea. Și, din această simplă observație, face o întreagă teorie : „Adevărul este că personajul comic poate, la rigoare, să fie-n regulă cu stricta morală. Îi mai rămîne numai să se pună în regulă cu societatea. Caracterul lui Alcest este al unui perfect om onest. Dar este insociabil, și prin însăși aceasta comic. Un viciu suplu va fi mai puțin ușor de ridiculizat decît o virtute inflexibilă. Față de societate rigiditatea este suspectă. Deci rigiditatea lui Alceste ne face să rîdem, deși rigiditatea e aci onestitate. Oricine se izolează se expune ridicolului, fiindcă în mare parte comicul e făcut din însăși această izolare. Astfel se explică de ce comicul se raportă atît de adesea la moravuri, la idei — să conchidem — la prejudecățile unei societăți."

Să rămînem în judecarea comicului pe planul social, pe care se situează Bergson : să acordăm lui Alcest o realitate corporală, nu numai fictivă ; să socotim tipul estetic identic tipului psihologic ; judecînd în același fel, de ce Brand a lui Ibsen, a cărui rigiditate morală este absolută, nu este ridicul, de ce eroii cornelieni, care înfățișează „virtuți inflexibile", nu sunt nici o clipă comici, ci, din contră, sublimi ?

Să vedem însă dacă și prima propoziție bergsoniană : „Un viciu suplu va fi și mai puțin ușor de ridiculizat" este adevărată. Ne vom referi, de data asta, la un comic național, la Caragiale ; suplețea viciilor de care sunt agitate personagiile caragialiene merge pînă la conformismul cel mai plat, pînă la salvarea tuturor prejudecăților sociale. Jupîn Dumitrache și Trahanache rămîn totuși încornorați și mai departe, după căderea cortinei actului final, dar rămîn, pentru spectator, profund comici : în conștiința lor naivă, adulterul Vetii și al Joițichii devin sau simple năluci, sau pure manevre ale interesului și relei-credințe. Cînd Dumitrache și-a abătut atenția înspre Rică Venturiano, prins în aventură la cumnată-sa, Zița, s-a liniștit și n-a mai bănuit-o pe Veta cu Chiriac ; iar cînd Trahanache a pus mîna pe polița falsificată a lui Cațavencu, scrisoarea de amor a lui Tipătescu către Zoe i-a apărut, cu absolută evidență, așa cum bănuise, o plastografie. Judecînd și aci ficțiunile în planul social, putem spune că, deși morala convențională a societății este salvată, fiindcă se acopere scandalul posibil, din cauza adulterului, în familia lui Jupîn Dumitrache și a lui Trahanache, ei nu sunt totuși mai puțin comici : am putea spune chiar că tocmai această păzire „a prejudecăților unei societăți", ca să folosim expresia bergsoniană, îi face și mai profund ridiculi în judecata spectatorului.

Să ne întoarcem însă la afirmația, mai generală, pe care Bergson o face în legătură cu esența spectacolului comic, condiționat de inaderența emoțională a spectatorului, inteligență pură, neafectată de nici un sentiment uman.

Am adus exemplul lui Charlot, în a cărui constituție duioșia este vădită ; putem aduce și exemplul personagiilor caragialiene, de un egoism total. Caragiale e un satiric rece, o inteligență hilară nemiloasă și un psiholog fără prejudecăți sociale ; viziunea lui comică este integrală ; și totuși, nu putem spune că spectatorul este scutit, în contemplarea comediilor, de orice participare emoțională față de personagii. Spaimele succesive, prin care trec Veta și mai ales Zoițica, amenințate să li se divulge secretul și deci vinovăția, față de soți, se transmit și spectatorului. Bergson își face o normă din eliminarea emoțiilor grave, din cuprinsul comediei, joc al inteligenței pure : „Zugrăvește-mi (spune el) un defect cît vrei de ușor ; dacă mi-l prezinți așa fel ca să-mi miște simpatia, sau teama, sau mila, s-a sfîrșit, nu mai pot rîde de el".

Defectele personagiilor caragialiene sunt fără discuție destul de grave ; ceea ce nu-l împiedică pe satiric să strecoare și cîteva note emoționale, puține, e drept, între care teama e cea mai accentuată ; existența lor nu-mi tulbură însă viziunea comică generală a piesei și a personagiilor.

O teorie a comicului și a semnificațiilor lui, așa cum și-a propus Bergson să formuleze și să exemplifice, cu raportări la viață și artă, este departe de a ne propune și o teorie a comediei ca atare ; despre o teorie sau mai multe a dramei, ca expresie artistică, se poate vorbi cu mai multă certitudine și cu mai multă coherență, după cum se poate vorbi de felurite teorii ale comicului.

O teorie a comediei, în planul concretului estetic, rămîne încă de făcut ; în opoziție cu teoria tragediei și a dramei, poate fi schițată ceva mai ușor ; în esență, însă, mai dificil și mai puțin concludent.

Inedit [1945]

POETUL ESENIN ÎN ROMÂNEŞTE

Literatura rusă a pătruns în cultura română prin traduceri franţuzeşti mai ales; trinitatea Tolstoi-Turgheniev-Dostoievski, aceea care-a cucerit mai mult decît Puşkin, la timpul său, spiritul european şi a dezlănţuit un entuziasm deosebit pentru sufletul slav, manifestat în artă, a pătruns şi la noi pe calea traducerilor franceze. Poate numai Turgheniev s-a bucurat de mai multe şi mai bune traduceri româneşti, şi ne amintim că adolescenţa noastră s-a legănat în dulcele şi totuşi acutele analize ale acestui poet al eternului feminin, prin intermediul traducerilor noastre, mai înainte de-a-l regăsi în traducerile franceze. Dar pe Dostoievski şi Tolstoi, pe Gorki şi Andreev, pe Cehov şi Gogol, ca şi pe atîţia alţii, nu i-am cunoscut cu adevărat decît în versiunile din Apus, în care au fost mai întîi prezentaţi fragmentar, mai apoi sub aspectul traducerilor integrale şi al operelor complete.

După 1917, anul revoluţiei, literatura rusă a fost mai puţin cunoscută chiar în ţările de cultură largă europeană şi de cosmopolitism literar; am citit totuşi, tot prin intermediul Franţei, cîţiva prozatori şi am luat contact, parţial, cu opera cîtorva poeţi; dar „fenomenul rus" era covîrşitor în latura politică şi economică, şi atenţia ţărilor transmiţătoare de cultură nouă s-a îndreptat, cu precădere, asupra ideologiei: Lenin şi leninismul, Stalin şi stalinismul, cărţi de turişti şi de simpatizanţi, din toate ţările, au invadat piaţa, şi cultura noastră a luat, fireşte, o întorsătură

nouă, interesîndu-se de revoluţia în sine şi mai puţin de literatură, care, totuşi, se adaptase şi ea noilor condiţii de viaţă din U.R.S.S. Iar din 1939, de cînd războiul a întrerupt putinţa de-a ne informa, se poate vorbi de absenţa literaturii ruse din preocupările noastre intelectuale; şi din 1941, pînă în 1944, părea chiar o imprudenţă a aminti de literatura rusă, fie şi de Tolstoi şi Dostoievski, de Cehov şi Turgheniev.

Ar fi totuşi de scris un capitol interesant despre intersecţiile literaturii noastre cu literatura rusă; de la fabulistul Donici, înrîurit de Krîlov, la traducerea *Şalului negru* de Costache Negruzzi, care l-a cunoscut pe Puşkin şi despre care ne relatează în „scrisorile" lui, de-aci la *Micuţa* lui Hasdeu, la care influenţa romantismului lui Puşkin este vădită, şi pînă aproape de vremurile noastre s-ar vedea că literatura rusă nu ne-a fost străină.

Iar cînd o viaţă literară normală era cu putinţă la noi, s-au tradus şi cîţiva scriitori sovietici, mai ales prozatori.

Cunoaşterea poeziei din U.R.S.S. a fost mai dificilă la noi; dacă un roman se poate traduce şi din franceză, engleză sau germană, un poet nu se poate traduce decît din original; literaţii noştri care să cunoască limba rusă sunt puţini, şi mai puţini sunt poeţii care să citească în original pe Lermontov, pe Puşkin, pe Maiakovski sau Esenin.

Un tînăr poet român, d. Zaharia Stancu, fără să cunoască limba rusă, s-a încumetat, ajutat fiind de doi translatori ruşi ai sensului literal, să înfăţişeze, într-o selecţie de 28 de poeme, pe Serghie Esenin, în Edit. „Cartea românească" (1934); un alt tînăr poet, de data asta cunoscător al limbii ruse el însuşi, d. George Lesnea, într-o culegere de 62 *Poeme de Esenin* (Ed. Socec, 1937), ne-a tălmăcit o nouă selecţie, 13 din traducerile sale aflîndu-se şi-n florilegiul întocmit de d. Zaharia Stancu.

Din acest moment, se poate spune că Esenin a fost cel puţin parţial încorporat conştiinţei noastre literare, influenţînd chiar pe unii lirici mai noi.

Ne dăm seama că lirica rusă contemporană e stăpînită de constelaţia Maiakovski-Esenin, din tot cît am putut să ne informăm asupra poeziei sovietice. Dar Maiakovski e încă neasimilat în româneşte; am citit unele traduceri şi am ascultat altele, la Radio, făcute de tinerii noştri poeţi, care ar avea o înrudire aproximativă cu cel mai dinamic, mai temperamental şi mai îndrăzneţ, ca limbaj poetic, dintre liricii ruşi, urcaţi pe baricadele revoluţiei. Poate că Maiakovski, pe cît ne putem da seama, are multe afinităţi cu acel exponent al Americii democrate, cu genialul Walt Whitman, care nici el nu este asimilat conştiinţei noastre literare, pe calea de traducere ; şi poate că necunoaşterea limbii ruse, pentru un poet român care ar intenţiona să ne transpună o selecţie de poeme din Maiakovski, este o piedică esenţială, fiindcă şi limba şi figuraţia lui sunt de o rară bogăţie.

Asimilarea, fie şi parţială, a lui Serghei Esenin are şi alte cauze decît dificultăţile elementare provenite din necunoaşterea limbii, peste care totuşi s-a trecut cu un examen demn de toată lauda ! Esenin este un ţăran viguros, exploziv, dar şi nostalgic în substanţa lui intimă ; Maiakovski este un poet urban prin excelenţă, un spirit care apostrofează marile capitale dintr-un plan de dinamism modern ; el este un exponent al maselor, un orator care se adresează totdeauna cuiva şi cu predilecţie acestor mase, un citadin care se pasionează de mişcările colective, un vitalist excepţional, care transformă ideile abstracte în forţe concrete. Inovaţiile lui formale exprimă tocmai acest dinamism de structură şi vădeşte îndrăzneli de limbaj pe care nu le întîlnim la Esenin.

Imagismul esenist, oricît ar fi şi o influenţă din Maiakovski, se exercită pe planul însuşi al concretului, al naturii agreste, pe care a iubit-o şi de care sufletul lui este invadat ; un critic, vorbind de Maiakovski, spune : „citadin el însuşi, Maiakovski nu se adresează decît orăşenilor ; în opera lui nu veţi găsi zece rînduri consacrate naturii".

Poezia românească s-a dezvoltat în natură ; Eminescu şi Arghezi, ca să ne referim la cei mai mari poeţi naţionali, şi-au înscris viziunile personale în natură, unul într-o natură feerică, selenară, de reverie cosmică romantică, altul într-o natură de pastă grasă, în care vegetalul şi animalul sunt animate de proiecţia spiritului liric.

Pentru a traduce pe Esenin, un poet român găseşte mai lesne echivalenţele de limbaj în înseşi experienţele şi realizările limbajului nostru poetic decît transpunerile lui Maiakovski. D. Zaharia Stancu, fără a-i face o vină din aceasta, a utilizat, cu multă dibăcie, mijloacele plastice ale limbii noastre, şi încă şi ale expresiei argheziene, care a lucrat în sensul plasticităţii, cu o vigoare şi noutate excepţionale. Sufletul agrest al lui Esenin şi-a găsit, astfel, haina cea mai potrivită, echivalenţele lirice s-au transmis mai sugestiv din limba rusă în limba română, şi energia, ca şi nostalgia lui s-au mulat într-un limbaj care ne vorbeşte şi nouă, necunoscătorilor ai textului original, în limbajul Muzelor.

Dar nu numai imagismul lui Esenin s-a putut transpune, printr-o figuraţie alcătuită din elementele naturii înconjurătoare, ci însuşi duhul lirismului său, duh înrudit cu al liricii noastre poporaniste şi sămănătoriste, care-a îmbinat, între energie şi alean, sensibilitatea unui popor de ţărani, ajunsă la expresie literară şi-n opera atîtor poeţi culţi de origină rurală. Poezia lui Esenin s-a aclimatizat în geografia noastră spirituală cu toate nuanţele vădite dintre peisajul de orizont vast al solului rusesc, faţă de orizontul nostru mai închis, mai stilizat.

Nuanţele acestea determină înseşi două structuri deosebite şi accentuează nota temperamentală diferenţială a liricului sovietic.

Ceea ce în poezia noastră sămănătoristă s-a numit *dezrădăcinare* şi *dezadaptare* faţă de viaţa şi peisajul urban, adică nostalgia după peisajul natal, după patria tangibilă, încadrată în orizontul satului şi-n ambianţa lui familiară, se regăseşte şi-n lirica esenistă, cu accente puternice, cu un optimism care dă noi puteri vitale dezamăgitului de rătăciri prin marile capitale.

Inedit [1945]

[PEISAJUL LITERAR AL FRANŢEI]

Mai, 1940 ; zile înfrigurate, de aşteptări şi nădejdi, de temeri ascunse şi de supoziţii liniştitoare ; nu bănuiam totuşi că parcurgem paginile ultimelor reviste şi ziare franceze ; războiul izbucnise, după o neurastenizantă încrucişare de spade, prin note diplomatice, discursuri patetice şi informaţii pe calea undelor.

După o prelungită fază de expectativă armată, cu ciocniri de patrule şi încăierări locale, în fabuloasa „ţară a nimănui“, unde aveam iluzia că încremeniseră suflete a milioane de ostaşi, deodată izbucneşte ofensiva germană în contra Franţei ; au urmat apoi cele mai dramatice zile din viaţa Europei şi cele mai chinuitoare clipe, pentru toţi dintre noi, care identificam Franţa cu Europa, cu umanitatea, cu spiritul însuşi.

După succesive retranşeri în dosul liinilor de foc, pe care le socoteam tot atîtea baricade inexpugnabile, ale celei mai iscusite ţări, creatoare a „spiritului de baricadă“, nobila Franţă, însîngerată, zdrobită de brutala forţă teutonă, a capitulat ; simbol îndurerat al capitulării Romei şi Atenei în faţa barbariei cotropitoare.

Dar eram siguri că civilizaţia franceză n-a murit şi că înscrie numai o pagină întunecată din glorioasa ei istorie. Într-o Europă mutilată şi divizată, aşteptam cu surdă tenacitate revanşa care trebuia să vină ; e drept că am aşteptat îndelung, cu îngrijorare şi îndoieli uneori (îndoiala fiind de data asta numai o formă a încordării prea intense), şi ne-am mulţumit, între timp, cu ceea ce putea răzbate prin Elveţia, care a jucat astfel nu numai rolul de ţară de tranzit a mărfurilor, dar şi de ţară de tranzit a ideilor şi speranţelor.

Cartea franceză era totuşi rară şi, uneori, din nefericire, era franceză numai în literă, nu şi în spirit. Condiţiile vitrege ale Franţei se compensau totuşi prin prezenţa permanentă a marilor ei clasici de totdeauna în cugetul nostru ; într-o pauză temporară şi într-o încetinire a ritmului creator, impuse de împrejurări, nu ne-am pierdut cumpătul ; impedimentele momentane într-un fel ne-au ajutat la o fructuoasă retrospecţiune ; din rafturi ne-au rechemat Montaigne şi Pascal, Voltaire şi Victor Hugo, marii moralişti şi Balzac, Zola şi Proust, Ronsard şi Valéry, Baudelaire, Mallarmé şi Rimbaud, Descartes şi Bergson — şi încă atîţia şi atîţia alţii, pe potriva gustului, a dispoziţiei şi a nostalgiei spirituale (căci şi spiritul îşi are nostalgiile lui), găsind un aliment necontenit viu şi variat, într-o cultură şi o literatură la care ne-am format şi-ntru care am comuniat, ca o necesitate ardentă. Ştiam, fiindcă zvonurile spiritului răzbat printre cele mai crîncene oprelişti, că în Franţa intelectuală există o rezistenţă a demnităţii, o rezervă a integrităţii, şi mai ştiam că o întreagă literatură activistă circulă ca argintul-viu, inundînd sufletele cu îndemnurile ei istovitoare.

Alături de o rezistenţă înarmată, în refugiile munţilor şi ale mlaştinilor, există o rezistenţă a literelor, difuzată mai ales prin intermediul poeziei.

Toate acestea erau pentru noi semne îmbucurătoare, semnalizări ale unei efervescenţe a spiritului, care va trebui să izbucnească şi să se cristalizeze în perioada următoare victoriei şi a redresării franceze.

Într-adevăr, nu ne puteam înşela ; în scurt timp, au apărut numeroase reviste lunare şi săptămînale, altele mai vechi şi-au continuat existenţa, scriitorii s-au grupat şi s-au regrupat în formaţiuni ideologice de generaţie şi de afinitate artistică.

Peisagiul literar al Franţei contemporane este viu, variat, foarte agitat şi controversat ; reflexele lui nu ajung însă pînă la noi decît sporadic sau foarte palid.

Condițiile materiale postbelice sunt încă serios de aspre, criza hîrtiei este mai acută decît o presupusă criză a spiritelor și, după aproape doi ani de la eliberarea Franței, contactul nostru cu gîndirea și arta ei se face foarte dificil.

De aceea ne-am bucurat văzînd că Institutul francez de înalte studii în România a luat o lăudabilă inițiativă, tipărind o prețioasă antologie lunară, din revistele franceze, sub titlul general *Écrits de France.*

Prezentată ca o „revistă de documentare“, publicația selectivă, din care a apărut un prim număr, vine să umple, măcar în parte, acea imensă lacună pe care intelectualitatea noastră o resimțea.

Firește, dorința noastră de a ne informa este cu mult mai adîncă și mai intensă ; nu numai o simplă curiozitate ne-a îndemnat, în cursul anilor, și ne îndeamnă acum să mergem la substanța creației și ideologiei franceze ; o consonanță și o aderență electivă ne-au mînat spre spiritualitatea galică ; fondul nostru particular s-a relevat, în atîtea opere de rezistență și strălucită originalitate, prin asimilarea literaturii franceze ; pentru cultura română, Parisul este o Atenă modernă, în înțelesul dublu de citadelă și zeiță a înțelepciunii, măsurii și euritmiei ; izvor adînc, dar cristalin în același timp, spiritul galic a fecundat cu apele lui generoase spiritul autohton, în unele din cele mai izbutite creații ale noastre ; el ne-a dat normele, în cuprinsul cărora am turnat o substanță proprie și o viziune diferențială.

Așadar, încă o dată, nu cu puțină bucurie ne-am întîlnit, în paginile acestor binevenite *Écrits de France,* cu fragmente, articole și studii necunoscute încă din Paul Valéry și Paul Claudel, din Julien Benda și André Gide, din Cocteau și Jean Rostand, din Paul Eluard și Jean-Paul Sartre, din L. de Broglie și Francis de Miomandre, din Georges Braques și Robert Kemp, din André Billy și Gabriel Marcel — știință, poezie, eseu, artă, notă și recenzie, rezumînd un peisagiu, care palpită sub soarele intelectual al Franței, mult mai bogat, mai variat și mai complex.

Legătura noastră, brutal întreruptă în 1940, cu inima și cugetul francez, se reia astăzi, printr-o prețioasă avangardă, de prietenească și caldă invitație spre spiritul Franței, din al cărui fertil și nobil pămînt au răsărit, de-a lungul veacurilor, atîtea flori excepționale ; pentru noi ele n-au fost niciodată exotice ; esența lor a parfumat propria-ne spiritualitate, iar sămînța lor a dat un rod, în care aromele locale nu s-au trezit, ci s-au îmbinat într-o misterioasă alchimie, semn al influențelor creatoare ; căci dacă există înrîuriri care sterilizează, ca acele tari îngrășăminte care ard viața vegetalelor, influența franceză s-a dovedit, din contra, salutară pentru literele și ideologia națională.

Inedit [1946]

[O NOUĂ TRADUCERE A „INFERNULUI"]

Avea dreptate Kogălniceanu cînd spunea că traducerile nu formează o literatură ; avea dreptate în principiu și, mai ales, în momentul istoric în care făcea această afirmație, opunînd-o alteia tot atît de categorică, a lui Heliade, care, prin proiectata lui *Bibliotecă universală,* spera că : „limba noastră trecînd prin toate domeniurile cunoștințelor umane, exprimînd ideile tuturor autorilor celebri, va lega vorbe, fraze și expresiuni, se va lăți și întinde în toate laturile orizontului științei, și făcîndu-se capabilă a exprima orice cugetare, va deveni limba viitorului României și se va înfățișa splendidă și radioasă".

Dar nici un principiu nu poate fi luat în considerație în chip absolut ; dacă o literatură națională există prin ceea ce se creează din spiritul și prin limba respectivă, traducerile își au și ele rostul lor ; operele capitale ale umanității nu pot fi asimilate, în expresie originală, decît de o foarte mică minoritate ; toate literaturile mari europene au recurs la acest schimb de valori spirituale, prin intermediul traducerilor, care au fecundat nu numai opinia și cultura cititorilor, dar și pe a scriitorilor. O creație străină se încorporează în conștiința unei națiuni printr-o serie de încercări de-a o transpune, unele mai mult, altele mai puțin norocoase. Sunt numeroase cauze care ajută sau împiedică această încorporare ; desigur, cea mai firească este existența unui traducător ale cărui mijloace literare pot concura să găsească cea mai sugestivă expresie operii traduse ; și mă gîndesc, mai cu seamă, la operele poetice, a căror echivalență în altă limbă este un subtil și laborios examen de creație, paralel cu creația originală ; a traduce numai sensul unei ficțiuni poetice este o operă utilă, fără îndoială, dar mult prea modestă ; ea ajută la o cunoaștere strict intelectuală ; accentul interior și emoția umană, originalitatea imaginilor și bogăția limbii literare sunt sacrificate ; de multe ori, avem în față numai scheletul operii, din care sîngele s-a scurs, anemiind-o pînă la nerecunoaștere.

Pentru traducătorii noștri, Dante a fost o preocupare constantă ; cel dintîi cărturar obsedat de opera genialului florentin a fost Heliade ; la *Chemarea* din 25 martie 1846, exact acum o sută de ani, adresată publicului, în legătură cu proiectata lui *Bibliotecă universală,* anexează și un catalog, pe specialități, al autorilor și operelor ce trebuiau traduse ; la rubrica *Poezie,* sub denumirea *Profeți, rapsozi, barzi, epopee,* figurează și Dante cu a lui *Comedie divină,* cum traduce inițiatorul. El însuși a încercat să transpună în versuri primele șase cînturi din *Infernul ;* dar Heliade n-a fost poet decît accidental, și din toată strădania lui de a da poeme originale și traduceri, a rămas în antologie numai *Sburătorul,* rod al unei clipe de inspirație fericită.

Dintre traducerile în versuri ale *Infernului,* la care s-au informat cîteva generații, amintim de versiunea lui N. Gane, tipărită în 1906. Versificator fără însemnătate în tinerețe, mai apoi autor al atîtor nuvele de un convențional și dulceag romantism, traducerea din Dante este o prinsoare prea grea pentru un temperament potolit și un scriitor cursiv cum se dovedise bătrînul povestitor junimist. Sufletul pasional al catolicului Dante, torturat de viziuni infernale și turnat într-o expresie abruptă, colțuroasă, era prea strein de spiritul de povestaș senin al traducătorului.

Încercarea cea mai serioasă de-a încorpora în expresie românească trilogia *Divinei Comedii* rămîne versiunea postumă a lui Coșbuc, tipărită sub îngrijirea și însoțită de prețioasele comentarii ale lui Ramiro Ortiz, în 1924. Dacă opera „poetului țărănimii" nu dovedește un suflet dantesc, structura lui epică şi ingenioasa lui facultate metrică îl indicau suficient pentru o întreprindere atît de importantă şi dificilă. Coşbuc era obsedat de marile epopei ale lumii, şi însuşi faptul că şi-a consacrat, cu pasiune, anii de muncă pentru tălmăcirea lui Dante, este o nouă şi preţioasă indicaţie că s-a făcut un pas mai departe în transpunerea *Divinei Comedii.*

Traducerea lui Coşbuc este însă, în foarte multe privinţi, numai un material încă nedesăvîrşit, prin truda formală care-l chinuise pe poetul *Nuntei Zamfirii* ; fulgerat de moarte înainte de a-i fi dat o ultimă expresie, traducerea lui are aspectul unui laborator, în care materialurile sunt susceptibile de prelucrări numeroase spre a fi puse în circulaţie ; metrician iscusit şi mînuitor al unei limbi literare energice, colţuroase, cu izbînzi parţiale, dar strălucite, Coşbuc, dacă i-ar fi îngăduit timpul, ar fi trecut prin multe laminări versiunea completă a *Divinei Comedii,* şi, dacă n-ar fi încorporat-o definitiv literaturii noastre, în tot cazul ar fi asimilat-o pentru o mai lungă etapă.

Spre sfîrşitul anului trecut, în Editura „Casa şcoalelor" apare o nouă versiune, în metru original, a *Infernului ;* autorul este complet necunoscut lumii literare ; pe cît ştiu, n-a mai publicat nimic ; întîmplător l-am cunoscut şi am citit, în manuscris, bună parte din tălmăcire ; am mai cunoscut şi ceva din vicisitudinile editoriale ale traducătorului, de profesie medic, cu numele Ion A. Ţundrea ; ştiam că s-a străduit ani îndelungaţi, cu răbdare, cu o tenacitate şi nobilă pasiune, să transpună pe Dante într-o nouă versiune română şi că şi-a impus să-şi desăvîrşească truda prin adăogarea *Purgatoriului* şi a *Paradisului,* ca şi marele înaintaş, Coşbuc ; aflu prea tîrziu, dar cu acută durere, că de cîteva zile numai dr. Ion A. Ţundrea a plecat el însuşi, de data asta fără putinţă de întoarcere, în lumea umbrelor, printre care a peregrinat, în anii de tainică şi înfrigurată călătorie, călăuzit de geniul florentinului.

Am comparat traducerea lui cu a lui Coşbuc şi am ajuns la o concluzie care nu-i este deloc defavorabilă ; deseori, la amîndoi, textul se impalidează şi, de tot atîtea ori, capătă relief. Dante nu este un autor cursiv, şi echivalenţele expresiei lui în limba noastră sunt trădătoare. Coşbuc avea însă, în urma lui, o operă originală şi atîtea traduceri încă, o experienţă care i-a folosit şi l-a-ndemnat să-şi ia asupră-şi răspunderea unei transpuneri pe cît de ispititoare pe atît de dificilă.

Regretatul Ţundrea a trebuit să-şi născocească din nimic toate uneltele, să-nveţe să versifice şi să afle echivalenţele expresiei danteşti cu o trudă însutită ; dar truda lui n-a fost zadarnică ; voi desprinde numai terţinele finale din celebrul episod din *Cîntul* al V-lea al Francescăi da Rimini, spre ilustrare :

Întorc apoi spre ei a mea privire,
Şi zic : — Francesca, chinul tău mă doare
Atît, că-mi vine a plînge de mîhnire.

Da-n timpul caldelor suspine, oare,
Şi cui şi-n ce chip fu iubirea-n stare
Să-i dea pe faţă vraja-i arzătoare ?

Şi ea : — Nu poate fi un chin mai mare,
Ca în restrişte gîndul vremii bune :
O ştie acesta care-ţi dă îndrumare.

Dar dacă vrei să ştii cum firu-şi pune
Iubirea-n noi, s-asculţi că de astă dată
Voi face ca acel ce plîngînd spune :

„Noi doi citeam din Lancelot, odată,
Spre a trece timpul, cum l-a prins iubirea ;
Eram doar noi, cu inima curată.

De multe ori ne-a îndemnat cetirea
Să ne privim adînc şi cu ispită ;
Dar fu un punct ce ne-a adus pieirea :

Cînd a citit cum gura-i mult dorită
I-o sărută amantul scos din minte,
Acest, de care-n veci voi fi-nsoţită,

M-a sărutat pe gură atunci fierbinte ;
Şi Galeat fu cartea, el o scrise ;
De atunci n-am mai citit un rînd-nainte".

Cît timp un duh acestea-mi povestise,
Al doilea plîngea aşa de tare,
Că parcă mila viaţa îmi ucise.

Şi cad cum cade un trup fără suflare.

Şi te-ntrebi, totuşi, a cîta oară, dacă moartea nu este cea mai absurdă dintre toate absurdităţile ?...

[1946]

[PAGINI DE JURNAL]

Luni, 21 iulie 1941

Cît sufăr spiritual că *Nouvelle Revue Française* din mai 1940, preludiul dezastrului francez, nu mi-a mai căzut în mînă ! Nu era cea mai nouă, mai tînără, mai neliniştită revistă franceză ; erau altele mai aproape de fizionomia veacului nostru, în preziua unei mari catastrofe economice, politice, naţionale, spirituale. Dar era totuşi cea mai densă, mai de prestigiu, de valori sigur afirmate, fără să fi căzut în academism şi-n rutină. Jammes, Gide, Benda, Thibaudet, Alain, Claudel etc., etc., toţi între 60—80 de ani, erau mai vii ca mulţi tineri pretenţioşi, găunoşi, confuzi şi veleitari. Dar ce este *N.R.F.* ? Un spirit uniform de şcoală literară, o dogmă estetică, politică, socială, sau o şcoală de moralişti francezi ? Cred că mai curînd era un spirit de echipă care prezidase aceste valori apuse ; căci ce poate fi mai contradictoriu decît catolicul, bucolicul, naivul Jammes şi protestantul, perversul, torturatul moralist Gide ? Ce poate fi mai opus ca talmudicul pasionat, ca raţionalistul Benda şi bergsonistul Thibaudet, sau ce poate fi mai la poli adverşi situaţi decît un Claudel sau un Alain ?

Nouvelle Revue Française era un şantier al valorilor de prim plan ale culturii franceze contemporane, era camaraderia spirituală cea mai respectabilă a celor mai distinse şi diverse inteligenţe şi sensibilităţi.

Revue de deux mondes era o bisericuţă a academismului ; *Mercure de France,* o bisericuţă a simbolismului, căzută în revistă enciclopedică informativă.

Nouvelle Revue Française era însăşi inima şi inteligenţa Franţei literare, din a treia republică, înainte de falimentul libertăţii de gîndire şi de dezastrul din 1940 ; *N.R.F.* este ultimul zid de rezistenţă al Franţei ca forţă spirituală europeană, înainte de invazia motorizată a teutonilor şi de decadenţa prezentă. Dacă n-au murit toţi aştrii de primă mărime, sunt spre apus şi spre încheierea socotelilor cu viaţa proprie şi în spirit. Claudel, Gide, Benda, Alain sunt în epoca revizuirii „operelor complete“ ; Jammes, Thibaudet sunt în pămîntul scump al Franţei şi-n inimile şi cugetele noastre !

Luni, 14 decembrie 1942

Curios : de cînd ţin, cu regretabile întreruperi, acest jurnal, consemnez prea puţine lecturi ; de obicei recitesc ; e o nevoie de control personal şi poate un semn al crizei de azi de cărţi importante. Dar lecturile mele se văd în ce scriu, sau nu se văd ? Am recitit *Adela* lui Ibrăileanu ; impresie şi mai bună decît la prima lectură şi în cronica pe care am scris-o la apariţia cărţii ; roman analist, superior în multe privinţe romanelor lui Holban, cam agasante prin uscăciunea dialecticii sentimentale şi prea monotone prin obsesia aceleiaşi morţi şi aceleiaşi gelozii.

— Recitesc două extrase din *Jurnalul lui Gide* (1929—32 şi 1932—35), interesante prin reflecţiile criticului şi atîtea preţioase introspecţii. Pentru biografia lui morală, foarte utile toate metamorfozele unei inteligenţe mobile, ale unei vieţi mereu tinere ; dar ce produs tipic al culturii clasice franceze, ce moralist de tradiţie galică (aici e tot farmecul şi rezistenţa lui), ce lucid critic şi ce scriitor dens şi subtil în acelaşi timp. Numai că Gide nu-şi dă seama că el e produsul spiritual al celei mai rafinate şi libere burghezii apusene !

— Aseară, recitit *La crise de l'eprit (Variété, I)* de Valéry, de mare, de patetic intens întreg eseul şi anexele lui ; definiţia Europei şi a europeanului mai necesară ca oricînd, astăzi, şi neliniştea lui (ce previziuni !) mai chinuitoare ca oricînd ; iar arta de-a se exprima, tot clasic, tot subtil (cu alte nuanţe decît Gide şi cu o turnură personală în însuşi tiparul clasic francez, plin de atîtea varietăţi), mărturiseşte o excelentă tradiţie de gîndire şi de scris. Toţi marii scriitori francezi termină prin a fi clasici, chiar dacă au început cu simbolismul şi s-au format la şcoala lui Mallarmé ; şi-apoi Mallarmé însuşi nu e un clasic căzut în alexandrism, cel puţin prin „obscuritatea“ lui ! Cultura franceză, la noi, are darul de-a suplini marea lacună a culturii greco-latine, căci dacă putem cunoaşte pe clasicii antici din traduceri, şi-i frunzărim mai ales pe latini, şi-n original, învăţămîntul nostru e atît de mediocru, de insipid, că nu ne poate transmite nimic din disciplina artei clasice şi mai puţin din disciplina interioară şi sensibilitatea antichităţii. Pentru Gide şi Valéry, mitologia greacă e încă vie şi plină de sensuri ; prin matematică, Valéry a făcut contactul cu Helada ; prin arta expresiei, Gide e un clasic, oricît de modern, de îndrăzneţ ar fi sufletul lui. Dialogul platonic despre pederastie (Corydon) e încîntător ca *fini,* ca precizie, ca măsură, cu toate că e atît de decadent în conţinut.

Numai francezii reprezintă azi în Europa clasicismul greco-latin ; şi nu în compendii şi dicţionare, în erudiţie şi filologie, ci în spiritul lui viu, în disciplina lui internă şi expresivă, în rafinamentul şi subtilitatea lui structurală. Dacă Franţa ar fi germanizată, nemţii ar suferi acelaşi proces pe care l-au suferit romanii cuceritori de la grecii cuceriţi.

Duminică, 20 dec. 1942

De aseară, lectură din Nietzsche, pe sărite, din cîteva volume. Mereu profund, personal şi ciudat, aparent mai mult francez decît neamţ ; totuşi, moralistul dacă a adoptat forma aforistică franceză, ca şi Schopenhauer de altfel, îmbibat şi el de moralişti francezi, e neamţ prin *belicismul* lui obsedant ; în război cu el însuşi, cu societatea, cu oamenii, cu instituţiile, Nietzsche e un *barbar nordic,* în fond. Luminat de moraliştii francezi, obsedat de Italia, ca şi Goethe, este un junker permanent în spiritul lui frondeur, care-i turbură contemplaţia. Viziunile turmentate din *Zaratustra,* teoria supraomului, ura dementă faţă de creştinism (Voltaire e numai ironic), concurenţa personală dintre El şi Crist, teoria „veşnicei întoarceri“ (ce anticipaţie a întregului profetism al lui Spengler !) şi atîtea atacuri în contra Europei obosite, îmbătrînite, prin rafinament şi civilizaţie, îl situează în cea mai autentică rădăcină nemţească. Supraomul lui e Hitler, e Mussolini ; mitul tinereţii e mitul crescut de fascism şi naţional socialism, un tineret de turmă, barbar, dezumanizat prin tehnică, urlător şi belicos. Succesul lui Nietzsche în Franţa, printre literaţi, să nu ne înşele [. . .]. Nici un moralist francez nu este un barbar, în sensul acestui spirit care-a urît civilizaţia şi-a profetizat belicismul ca izvor de întinerire a Europei ; dispreţul lui pentru mase e dispreţul lui Hitler şi Mussolini. Aristocratismul lui e de castă, de sînge (în germen, rasismul hitlerist se găseşte în aforismele lui) ; ura contra „moralei sclavilor“, e ura ipertrofiei germanice, a ideii „poporului ales“, a mitului arianismului, contra civilizaţiei greco-latine şi creştine. Însăşi viziunea „dionisiacă“ a lumii greceşti este o viziune nemţească substituită viziunii „apolinice“ din care s-a născut filozofia şi tragedia greacă. Barbarul german din el turbură toate conceptele, turbură toate structurile : pe-a moraliştilor francezi, pe-a Europei, pe-a spiritualităţii greceşti. În Nietzsche trăieşte intens barbarul din pădurea teutoburgică, şi doctrina lui este doctrina violenţei ; fondul lui nativ a repudiat atîtea scumpe idei ale civilizaţiei europene, după ce s-a modelat la izvoarele ei pure.

— Toţi moraliştii francezi — Chamfort, Pascal, La Bruyère, Voltaire, Vauvenargues, La Rochefoucauld, Joubert, Gide etc., etc., din toate timpurile şi de importanţă diversă — vorbesc în numele raţiunii, dreptăţii, umanităţii, în numele unor *idealuri* care depăşesc pe om, care-l situează într-o scară de valori eterne, de om încadrat în civilizaţie, în ideea de progres, de fericire, de contemplaţie. Nietzsche vorbeşte în numele lui, în spiritul orgoliului, iar *Astfel vorbi Zaratustra* nu e numai cartea prevestitoare a nebuniei unui individ, ci cartea care simbolizează orgoliul unei naţiuni, biblia germanismului lansată de un Moise nemţesc, profet al hitlerismului şi al barbarizării Europei. Veacul al XX-lea e veacul lui Nietzsche, e triumful a tot ce este german în structura acestui scînteietor moralist, pe care-l admir, dar nu-l iubesc. Lectura lui, oricînd o reiau, mă chinuieşte, mă surprinde şi mă revoltă ; cu nici un moralist francez, oricît de „inconformist“ ar fi, n-am acest sentiment penibil şi contrariant. Cu moraliştii francezi mă simt în civilizaţie, în respectul conceptului de om, în confortul superior al spiritului lucid, dar niciodată în barbarie. Cînd citesc pe Nietzsche parcă mă dezbrac şi-mi pun pe umeri pielea de urs şi arcul în mînă : acest spirit a exaltat ce este mai josnic în om, ridicînd josnicia la simbolul Supraomului, potenţat cu un mare talent, dar nu mai puţin antieuropean. Filozofia violenţei nietzscheene este o filozofie de antropoizi dotaţi cu darul gîndirii şi al expresiei !...

— *Intersecţia lui Nietzsche cu moraliştii francezi.* Ca şi moraliştii francezi, Nietzsche a pornit de la perfectarea individualităţii, de la aristocraţia de spirit a ei, dar primii au ajuns la conceptele superioare, transcendente, de bine, frumos, adevăr, de civilizaţie, umanitate, spiritualitate. Nietzsche a ajuns la Zaratustra şi la viziunea Dictatorului, care se serveşte de mulţimi ca să-şi realizeze ambiţiile, dincolo de bine şi de rău ; „veşnica reîntoarcere“ e un proces de regresiune etnică, în filozofia lui, nu numai o teorie cu aspecte de generalitate şi valabilitate de adevăr. Trebuie să nu uităm niciodată nu de unde a plecat Nietzsche, ci unde a ajuns...

— Fac distincţie între agonicii Pascal, Amiel, Kirkegaard, care s-au consumat pe concepte etice, pe contradicţii spirituale, şi biologiştii germani şi ruşi. Pascal a agonizat la picioarele Crucii, Amiel sub torturile sexului şi spiritului critic, Kirkegaard sub contradicţiile protestantismului. Nietzsche a agonizat sub negura demenţei personale şi sub viziunea supraomului ; agonia lui e frenetică şi izvorăşte din hipertrofia rasială germană ; după ce a născut supraomul, a murit strivit sub arderea unei creaţii demente, care s-a realizat în Dictatori.

17 februarie 1943

Am terminat lectura primului volum din amintirile literare ale lui Jaloux : *Les Saisons littéraires ;* lectură încîntătoare, care mi-a răscolit propriile mele amintiri, dîndu-mi gustul să-mi fac autobiografia literară şi să creionez personalităţile cu care am venit în contact ! Romanul e altceva, jurnalul de faţă altceva, amintirile altceva! Ce deosebire de Lovinescu, de pildă. Cîtă generozitate, poezie nostalgică, cîtă feerie lirică la Jaloux!

— Admir atît de mult literatura franceză, încît mi-a anulat plăcerea pentru alte literaturi; în unele sectoare o cunosc parcă mai bine decît propria noastră literatură! Clasici, romantici, simbolişti, realişti, naturalişti etc., etc. — scriitorii francezi au un geniu specific, o structură a expresiei atît de tipică, încît mă simt acasă oriunde.

— Am recitit săptămînile trecute *Physiologie de la critique* a lui Thibaudet: e singurul critic francez de azi care gîndeşte, cu vervă, cu originalitate, cu ingeniozitate, cu îndrăzneală în critică!

8 august 1943

— Spunea Jaloux, în nu mai ştiu care foileton din nenumăratele lui foiletoane, că dacă Sainte-Beuve ar fi scris numai despre cărţile la zi, critica lui ar fi murit o dată cu aceste cărţi; este însuşi cazul tragic al lui Jaloux, care socotea că face un sacrificiu pentru contemporani ocupîndu-se exclusiv de ei; şi sacrificiul exista, desigur, dar poate că nici criticii gazetari, foiletonişti ai contemporanilor inediţi (un Souday, un Vandérem, un Jaloux etc., etc.), n-au putut face mai mult. Totuşi, Jaloux, „specialist" pasionat de romanul universal, e mai interesant, mai rezistent (ştie intui climatul sentimental moral al operelor) decît ceilalţi foiletonişti; un Vandérem este atît de superficial, iar un Souday atît de... limitat şi de maniac prin intelectualismul lui! Thibaudet, dezgustat de degradarea criticii prin jurnalism, în istoria lui literară îi acordă, pe drept, mai mult decît lui Vandérem şi Souday, altora nu le acordă nimic! Maturizarea criticii şi criticului nu stă în a face inventarul contemporanilor... cu exclusivitate, dar nici, desigur, în a nu pricepe nimic din contemporani! Sainte-Beuve n-a priceput patru mari creatori: Balzac, Baudelaire, Stendhal, Flaubert (mai atenuat poate), dar se uită cît a priceput, cît a reîmprospătat! Pleiada, sec. XVII, XVIII, XIX, în bună parte, pe greco-latini, cîteva valori europene (Dante, Goethe, Cervantes etc.), Port-Royal-ul, făcînd totodată şi ocolul tuturor problemelor esenţiale ale criticii, spunîndu-şi opinia în toate, cu o intenţie şi azi valabilă: istoria literară, critica de texte, literatura comparată etc., etc.

Thibaudet, cu Mallarmé, Valéry, Amiel, Tucidide, Stendhal, Baudelaire, Fromentin, Mistral, Maurras, Barrès, Bergson etc., cu eseurile lui din *Réflexions*, cu nenumăratele articole neadunate în volum, a gîndit problema literaturii şi problema criticii (sintetizate în *Fiziologia criticii*), a construit imagini de mari scriitori, iar la 62 de ani, cînd a murit, era încă în plină vigoare, ca şi Sainte-Beuve, mort cam la aceeaşi vîrstă! La noi, Lovinescu moare la 62 de ani (tragică limită — ... maximă de vîrstă a criticilor, cînd maturitatea lor începe abia la 40 de ani!). Şi nici Taine, nici Faguet, nici Brunetière, nici Lemaître n-au murit ca nişte patriarhi ai criticii!

Să ucidă critica mai repede decît viaţa pe scriitori? Un Goethe, un Hugo al criticii nu e cu putinţă!...

ALBERT THIBAUDET

Citesc *Réflexions sur la critique*; poate nicăieri Th[ibaudet] nu e mai la largul lui, nu e mai substanţial, mai luminos, mai complex şi complet, mai divulgat în natura lui mobilistă, mai savuros şi mai stăpîn pe sine şi pe materia desfăşurată ca în seria aceasta de *Reflecţii*, eseuri adunate între 1 mai 1912—1 aprilie 1936, cînd marele, fecundul lui „dialog" a fost stupid curmat de moarte (Thibaudet e singurul eseist în critică, nu un eseist subiectiv, ci un eseist care face din critica impersonală — stupid termen! — vreau să spun larg comprehensivă, o funcţie vie a inteligenţii). Cunosc mai multe cărţi slabe, difuze, neorganizate ale lui: dar eseurile critice sunt, în mare majoritate, excelente. O carte excelentă (în fond o serie de eseuri vorbite) e *Fiziologia criticii.* Th[ibaudet] era jenat în cronică, sugestiv rar; în articolul de idei (atîtea în *Nouvelles lit[téraires]*!) era poate prea analitic (o serie de eseuri, Mallarmé al lui, cu un centru vital care se cam risipeşte în exegeză!), în unele cărţi, dar în *Reflecţii*, de o agerime rară. Sunt aci toate marile lui însuşiri întrunite: informaţia, imparţialitatea (liberalism îi spunea acest burghez cu un cap de vederi largi), geograful spiritual, criticul subtil, asociaţionistul de clasificări, de idei mobile, mobilistul bergsonian ; şi e istoricul criticii franceze pe o perioadă de 24 de ani (adică pe o durată a spiritului său) ; rară carte în care să se poată vedea mai ales evoluţia unui gen, ideile, directivele, personalităţile. După Sainte-Beuve, Th[ibaudet] e singurul mare critic francez de proporţii europene. Aici se găsesc elementele cele mai numeroase, mai limpezi pentru o definiţie a criticii lui, pentru o limpezire a tot ce e thibaudetism. Poate voi face-o cîndva ; sunt prea cuprins de carte ca s-o explic ; o degust, n-o judec ; o savurez, n-o analizez. Nu, Th[ibaudet] nu e un profesor în critică ; e un maestru, ca şi Sainte-B[euve], e un spirit creator, nu un simplu continuator, ca Faguet, Lemaître, France, oricît ar fi de străluciţi. Dacă Th[ibaudet] nu străluceşte, alimentează spiritul critic ; e tot ce poate ambiţiona un mare critic, e tot ce poate fi mai aproape de creaţia critică. Un Souday a avut succese săptămînale (gazetar !). Th[ibaudet] n-a avut decît stimă ; unul a murit o dată cu încetarea cronicii, celălalt îşi prelungeşte dialogul *Reflecţiilor* şi peste momentul în care a depus condeiul, morţii. Critica lui trăieşte de sine ; a lui Souday e sfîrşită. Cred că strălucirea-n critică e praf în ochii omului ; soliditatea e ciment, e marmoră ; durează-n timp, nu piere cu momentul !

Albert Thibaudet, sau spiritul Genevei. Cel mai mare critic de la Sainte-Beuve pînă azi n-a fost nici profesor la Sorbona, nici membru la Colegiul Franţei, nici academician, cum nici Alain, camaradul lui, n-a fost. În ultimii ani, Thibaudet a fost profesor de literatură franceză la Universitatea din Geneva.

O notiţă ne anunţă că s-a ridicat un bust, în aula Universităţii şi în faţa lui Amiel, despre care a scris cu atîta entuziasm şi înţelegere. În critica modernă franceză, Thibaudet a reprezentat un adevărat spirit al Genevei ; imparţialitatea lui suverană, arbitrajul, „poziţia neutră“ între valori l-a dus la înţelegerea curentelor, ideilor, personalităţilor, ca la o adevărată „Societate a naţiunilor“. Critica lui n-a fost totuşi cosmopolită. Thibaudet a iubit literatura franceză, în toate nuanţele, în toate marile ei curente, fără să opteze. Ceea ce nu înseamnă că n-a judecat-o. Thibaudet ştia că orice critic este un evaluator, că orice critică este o perspectivă. *Reflecţiile* lui, adunate astăzi în două volume (s-ar putea face 20), mărturisesc acest spirit.

Nu ştiu ce e critica lui Thibaudet. Nu e „herborizarea profesorului“ văzută de Sebastian, nu e retorica lui Taine, nu e arta şi psihologia lui S[ainte]-Beuve, nu e graţia încîntătoare a lui Lemaître etc. Şi totuşi, este viziune, punct de vedere european, al civilizaţiei, al literaturii, sens al modernismului şi clasicului, intuiţie a valorilor, asociaţii de idei, de valori. Perspective inepuizabile. Este altceva decît orice mare critic de pînă acum. E un stil interior şi exterior Thibaudet.

Cred că eseul critic (*Réflexions*) este forma care-i convine, aci e substanţa, aci sunt planurile, *en rosace,* ale gîndirii lui, ale inteligenţii lui, aci e mişcarea ideilor, aci e *durata* criticii lui. Prefer eseurile criticii cărţilor, care devin exegeze, grele, biblice, Mallarmé etc., care masează materialul şi-l macină, în capitole, în paragrafe ; fluidul eseurilor e de rîu, cu afluenţi ; al cărţilor este de afluenţi care fac o baltă, o mare moartă uneori.

Asociaţia devine vis, verbală, formală-n cărţi, aci e vie, strînsă, este sugestivă, acolo este digestivă.

mobilitatea bergsonian; și e istoricul criticii franceze pe [illegible]

[illegible]

[illegible] torează; durează-n timp, nu piere cu momentul!

Albert Thibaudet, sau spiritul Genevei. Cel mai mare critic de la Sainte-Beuve pînă azi n-a fost nici profesor la Sorbona, nici membru la Colegiul Franței, nici academician, cum nici Alain, camaradul lui, n-a fost. În ultimii ani, Thibaudet a fost profesor de literatură franceză la Universitatea din Geneva.

O notiță ne anunță că s-a ridicat un bust, în aula Universității și în fața lui Amiel, despre care a scris cu atîta entuziasm și înțelegere. În critica modernă franceză, Thibaudet a reprezentat un adevărat spirit al Genevei: imparțialitatea lui suverană, arbitrajul, „poziția neutră" între valori l-a dus la înțelegerea curentelor, ideilor, personalităților, ca la o adevărată „Societate a națiunilor". Critica lui n-a fost totuși cosmopolită. Thibaudet a iubit literatura franceză, în toate nuanțele, în toate marile ei curente, fără să opteze. Ceea ce nu înseamnă că n-a judecat-o. Thibaudet știa că orice critic este un evaluator, că orice critică este o perspectivă. *Reflecțiile* lui, adunate

NOTE

D. C. Stere — romancier

Apare în *Vremea*, an. V, nr. 235, 1 mai 1932, p. 12, la rubrica „*Cronica literară*", cu titlul *C. Stere: „În preajma revoluției", I. Prolog. Smaragda Theodorovna II. Copilăria și adolescența lui Vania Rusu*. 2 volume.

C. Stere: În preajma revoluției. III. Lutul (roman) apare în *Vremea*, an. V, nr. 262, 6 noiembrie 1932, p. 7, la rubrica „Cronica literară". Republicate împreună în *Critice*, Editura „Vremea", 1935, p. 218—235, cu titlul *D. C. Stere — romancier*.

Se reproduce textul din *Critice*.

C. Stere

„*Hotarul*" (roman)

Apare în *Vremea*, an. VI, nr. 285, aprilie 1933, p. 13, la rubrica „*Cronica literară*".

Se reproduce din *Vremea*.

C. Stere

„*Nostalgii*"

Apare în *Vremea*, an. VIII, nr. 374, 3 februarie 1935, p. 4, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea*.

D. C. Stere — romancier

Apare în *Vremea,* an. V, nr. 235, 1 mai 1932, p. 12, la rubrica „Cronica literară", cu titlul *C. Stere : „In preajma revoluţiei", I. Prolog. Smaragda Theodorovna ; II. Copilăria şi adolescenţa lui Vania Răutu,* 2 volume. *C. Stere : În preajma revoluţiei. III. Lutul* (roman) apare în *Vremea,* an. V , nr. 262, 6 noiembrie 1932, p. 7, la rubrica „Cronica literară". Republicate împreună în *Critice,* Editura „Vremea", 1933, p. 218—233, cu titlul *D. C. Stere — romancier.*

Se reproduce textul din *Critice.*

C. Stere:
„Hotarul" (roman)

Apare în *Vremea,* an. VI, nr. 283, aprilie 1933, p. 18, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce din *Vremea.*

C. Stere:
„Nostalgii"

Apare în *Vremea,* an. VIII, nr. 374, 3 februarie 1935, p. 4, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea.*

C. Stere:

Între pamflet și roman

Apare în *Vremea*, an. IX, nr. 421, 19 ianuarie 1936, p. 10, la rubrica „Cronica literară".
Se reproduce textul din *Vremea.*

C. Stere:

„Uraganul" (roman)

Apare în *Vremea*, nr. IX, nr. 435, 3 mai 1936, p. 2, la rubrica „Cronica literară".
Se reproduce textul din *Vremea.*

Victor Stoe:

„Întrebare de stele"

Apare în *Vremea*, an. VII, nr. 325, 11 februarie 1934, p. 7, la rubrica „Cronica literară".
Se reproduce textul din *Vremea.*

Victor Stoe:

„Fuga cerbilor"

Apare în *Vremea războiului*, an. XIII, nr. 622, 12 octombrie 1941, p. 7, la rubrica „Cronica literară".
Se reproduce textul din *Vremea războiului.*

Simion Stolnicu:

„Punct vernal"

Apare în *Vremea*, an. VI, nr. 279, 12 martie 1933, p. 7, la rubrica „Cronica literară".
Se reproduce textul din *Vremea.*

Simion Stolnicu:

„Pod eleat"

Apare în *Vremea*, an. VIII, nr. 394, 30 iunie 1935, p. 7, la rubrica „Cronica literară".
Se reproduce textul din *Vremea.*

Octav Șuluțiu:

„Ambigen" (roman)

Apare în *Vremea*, an. VIII, nr. 386, 19 mai 1935, p. 7, la rubrica „Cronica literară".
Se reproduce textul din *Vremea.*

Octav Șuluțiu:

„Pe margini de cărți" (seria întîia)

Apare în *Vremea*, an. XI, nr. 599, 7 august 1938, p. 10, la rubrica „Cronica literară".
Se reproduce textul din *Vremea.*

Alexandru O. Teodoreanu:

„Hronicul măscăriciului Vălătuc"

Apare în *Gazeta literară*, an. I, nr. 1, 31 ianuarie 1929, p. 6.
Se reproduce textul din *Gazeta literară*, revăzut de autor după publicare.

Al. O. Teodoreanu:

„Mici satisfacții"

Apare în *Vremea*, an. IV, nr. 186, 10 mai 1931, p. 7, la rubrica „Cronica literară".
Se reproduce textul din *Vremea.*

Al. O. Teodoreanu:

„Caiet" (versuri)

Apare în *Vremea*, an. XI, nr. 525, 13 februarie 1938, p. 9, la rubrica „Cronica literară".
Se reproduce textul din *Vremea.*

Ionel Teodoreanu:

„La Medeleni" (Hotarul nestatornic)

Apare în *Sburătorul*, an. IV, nr. 4, serie nouă, iunie 1926, p. 51, la rubrica „Revista cărților".

Republicat în volumul *Mişcarea literară*, Editura „Ancora“-S. Benvenisti & Co., 1927, p. 101—107, colecţia „Biblioteca universală“ nr. 144—146, şi *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1957, p. 28—31.

Se reproduce textul din *Mişcarea literară*, revăzut de autor după publicarea în volum.

Ionel Teodoreanu:

Articolul despre *Uliţa copilăriei* şi *La Medeleni*, II *(Drumuri)*, apare în *Sburătorul*, an. IV, nr. 7, seria nouă, ianuarie 1927, p. 94, la rubrica „Aspectele vieţii literare“.

Republicat în volumul *Opere şi autori*, Editura „Ancora“-S. Benvenisti & Co., 1927, p. 89—93 şi *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1957, p. 34—37.

Se reproduce textul din volumul *Opere şi autori*.

Articolul despre *La Medeleni, vol. III* şi *Între vînturi (roman)*, apare în *Viaţa literară*, an. III, nr. 72, 4 februarie 1928, p. 3, la rubrica „Opere şi autori“.

Republicat în volumul *Opere şi autori*, Editura „Ancora“-S. Benvenisti & Co., 1928, p. 93—98, şi *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1957, p. 37—41.

Se reproduce textul din volumul *Opere şi autori*.

Ionel Teodoreanu:

„*Turnul Milenei*“

Apare în *Kalende*, an. I, nr. 5, martie 1929, p. 157—158, la rubrica „Cărţi româneşti“.

Se reproduce textul din *Kalende*.

Ionel Teodoreanu:

„*Fata din Zlataust*“, vol. I, II, ediţia II-a (roman)

Apare în *Vremea*, an. V, nr. 257, 2 octombrie 1932, p. 6, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Ionel Teodoreanu:

„*Golia*“, vol. I, II (roman)

Apare în *Vremea*, an. VI, nr. 318, decembrie 1933, p. 21 şi 22, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Tudor Teodorescu-Branişte:

„*Fundătura Cimitirului nr. 13*“ desene
de I. Anestin (roman)

Apare în *Vremea*, an. V, nr. 246, 17 iulie 1932, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Tudor Teodorescu-Branişte:

„*Băiatul popii*“ (roman)

Apare în *Vremea*, an. VII, nr. 320, 7 ianuarie 1934, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Tudor Teodorescu-Branişte:

„*Prinţul*“

Apare în *Vremea*, an. XVI, nr. 733, 23 ianuarie 1944, p. 9, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Cicerone Theodorescu:

„*Cleştar*“ (poeme)

Apare în *Vremea*, an. IX, nr. 466, 6 decembrie 1936, p. 9, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Dem. Theodorescu:

„*Robul*“ (roman)

Apare în *Vremea*, an. X, nr. 470, 10 ianuarie 1937, p. 4, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea*.

A. Toma:

„Poezii"

Apare în *Viaţa literară*, an. I, nr. 30, 3 decembrie 1926, p. 3, la rubrica „Opere şi autori".

Se reproduce textul din *Viaţa literară*, revăzut de autor după publicare.

D. Tomescu:

„Atitudini politice şi literare"

Apare în *Vremea*, an. V, nr. 229, 13 martie 1932, p. 7, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea*.

[Lirica lui Constant Tonegaru]

Inedit. Cronică radiodifuzată la 5 ianuarie 1946.

Se reproduce textul după manuscris.

George Topîrceanu:

„Scrisori fără adresă" (Proză umoristică şi pesimistă)

Apare în *Vremea*, an. IV, nr. 158, 11 ianuarie 1931, p. 7 şi 8, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea*, revăzut de autor după publicare.

La moartea lui Topîrceanu

Apare în *Vremea*, an. X, nr. 487, 16 mai 1937, p. 5.

Se reproduce textul din *Vremea*.

[Poezia tînără]

Inedit. Cronică radiodifuzată la 16 februarie 1946.

Se reproduce textul după manuscris.

Ion Trivale

Apare în *Mişcarea literară*, an. II, nr. 32—33, 20—27 iunie 1925, p. 1, la rubrica „Medalioane".

Se reproduce textul din *Mişcarea literară*, revăzut de autor după publicare.

Radu Tudoran:

„Anotimpuri" (roman)

Apare în *Vremea*, an. XV, nr. 712, 22 august 1943, p. 9, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea*.

Tristan Tzara:

„Primele poeme" (urmate de Insurecţia de la Zürich, prezentată de Saşa Pană)

Apare în *Vremea*, an. VII, nr. 334, 21 aprilie 1934, p. 8, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea*.

Urmuz

Apare în *Vremea*, an. IV, nr. 162, 25 ianuarie 1931, p. 5, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea*.

I. Valerian:

„Stampe" (poezii)

Apare în *Viaţa literară*, an. III, nr. 71, 28 ianuarie 1928, la rubrica „Opere şi autori".

Se reproduce textul din *Viaţa literară*.

I. Valerian:

„Cara-Su" (roman)

Apare în *Vremea*, an. IX, nr. 423, 2 februarie 1936, p. 10, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea*.

Tudor Vianu:

„Fragmente moderne"

Apare în *Sburătorul*, an. IV, nr. 3, serie nouă, mai 1926, p. 39, la rubrica „Revista cărţilor".

Republicat în volumul *Mişcarea literară*, Editura „Ancora“-S. Benvenisti & Co., 1927, p. 156—159, colecţia „Biblioteca universală“, nr. 144—146.

Se reproduce textul din *Mişcarea literară*, revăzut de autor după publicarea în volum.

Tudor Vianu:

„Masca timpului“

Apare în *Viaţa literară*, an. I, nr. 22, din 9 octombrie 1926, p. 3, la rubrica „Opere şi autori“, cu titlul *Doi eseişti: Lucian Blaga — „Ferestre colorate“; Tudor Vianu — „Masca timpului“*.

Republicat în *Critice*, Editura „Vremea“, 1933, p. 149—150.

Se reproduce textul din *Critice*.

Tudor Vianu:

„Poezia lui Eminescu“

Apare în *Vremea*, an. III, nr. 118, 19 iunie 1930, p. 4 şi 5, la rubrica „Cronica literară“.

Republicat în *Critice*, Editura „Vremea“, 1933, p. 151—163.

Se reproduce textul din *Critice*.

Tudor Vianu:

„Arta şi frumosul“

Apare în *Vremea*, an. IV, nr. 216, 6 decembrie 1931, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Republicat în *Critice*, Editura „Vremea“, 1933, p. 163—170.

Se reproduce textul din *Critice*.

Tudor Vianu:

„Arta actorului“

Apare în *Vremea*, an. V, nr. 249, 7 august 1932, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Republicat în *Critice*, Editura „Vremea“, 1933, p. 170—173.

Se reproduce textul din *Critice*.

Tudor Vianu:

„Imagini italiene“

Apare în *Vremea*, an. VI, nr. 312, 5 noiembrie 1933, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea*, revăzut de autor după publicare.

Tudor Vianu:

„Idealul clasic al omului“

Apare în *Vremea*, an. VIII, nr. 382, 31 martie 1935, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Tudor Vianu:

„Ion Barbu“

Apare în *Vremea*, an. VIII, nr. 409, 13 octombrie 1935, p. 7 şi 9, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Tudor Vianu:

„Generaţie şi creaţie“

Apare în *Vremea*, an. IX, nr. 451, 23 august 1936, p. 11, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Critica universitară

Apare în *Vremea războiului*, an. XIII, nr. 625, 2 noiembrie 1941, p. 6, la rubrica „Cronica literară“, şi nr. 626 din 9 noiembrie 1941, p. 6, la rubrica „Cronica literară“, cu titlul *Tudor Vianu: „Studii şi portrete literare“*.

Cronica la *Arta prozatorilor români* apare în *Vremea războiului,* an. XIII, nr. 627, 16 noiembrie 1941, p. 5, la rubrica „Cronica literară".

Cele două articole sînt republicate împreună în *Eseuri critice,* Editura „Casa şcoalelor", 1947, p. 160—165, sub titlul *Critica universitară.*

Se reproduce textul din *Vremea războiului.*

[Mihail Villara:

„Frunzele nu mai sunt aceleaşi"]

Inedit. Cronică radiodifuzată la 4 mai 1946.

Se reproduce textul după manuscris.

Ion Vinea:

„Paradisul suspinelor"

Apare în *Vremea,* an. III, nr. 146, 16 noiembrie 1930, p. 5, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea.*

G. M. Vlădescu:

„Menuetul" (roman)

Apare în *Vremea,* an. VI, nr. 272, 22 ianuarie 1933, p. 7, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea.*

Al. Vlahuţă şi evoluţia romanului

Apare în *Viaţa literară,* an. I, nr. 22, 9 octombrie 1926, p. 1.

Republicat în volumul *Opere şi autori,* Editura „Ancora"-S. Benvenisti & Co., 1928, p. 145—148.

Se reproduce textul din *Opere şi autori.*

V. Voiculescu:

„Poeme cu îngeri"

Apare în *Viaţa literară,* an. I, nr. 36, 5 februarie 1927, p. 3, la rubrica „Opere şi autori".

Se reproduce textul din *Viaţa literară,* revăzut de autor după publicare.

Alice Voinescu:

„Aspecte din teatrul contemporan"

Apare în *Vremea războiului,* an. XIII, nr. 613 din 10 august 1941, p. 4, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea războiului.*

Ilarie Voronca:

„Zodiac"

Apare în *Vremea,* an. IV, nr. 162, 25 ianuarie 1931, p. 5, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea,* revăzut de autor după publicare.

Ilarie Voronca:

„Invitaţie la bal" (1924—25) ; *„Incantaţii"*

Apare în *Vremea,* an. IV, nr. 215, 29 noiembrie 1931, p. 7, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea,* revăzut de autor după publicare.

Ilarie Voronca:

„Act de prezenţă"

Apare în *Vremea,* an. V, nr. 242, 19 iunie 1932, p. 7, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea,* revăzut de autor după publicare.

Ilarie Voronca:

„Petre Schlemihl", cu ilustraţii de Michonze, Victor Brauner, S. Perahim

Apare în *Vremea,* an. VI, nr. 273, 29 ianuarie 1933, p. 7, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea.*

Ilarie Voronca:
„Patmos şi alte şase poeme“

Apare în *Vremea*, an. VI, nr. 313, 12 noiembrie 1933, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea*, revăzut de autor după publicare.

Un prozator distins

Apare în *Revista Fundaţiilor regale*, an. VII, nr. 1, ianuarie 1940, p. 162—170, la rubrica „Comentarii critice“.

Republicat în *Eseuri critice*, Editura „Casa şcoalelor“, 1947, p. 189—204.

Se reproduce textul din *Revista Fundaţiilor regale.*

Rememorare

Apare în *Vremea războiului*, an. XIV, nr. 653, 21 iunie 1942, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Se reproduce textul din *Vremea războiului.*

[Două portrete]

Inedit. Conferinţă radiodifuzată în ianuarie 1945, la emisiunea „Ora scriitorilor“.

Se reproduce textul după manuscris.

George Mihail-Zamfirescu:
„Madona cu trandafiri“ (roman)

Apare în *Vremea*, an. V, nr. 220, 10 ianuarie 1932, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Republicat în *Critice*, Editura „Vremea“, 1933, p. 242—248.

Se reproduce textul din *Critice.*

George Mihail-Zamfirescu:
„Maidanul cu dragoste“, vol. I, II (roman)

Apare în *Vremea*, an. VI, nr. 286, 7 mai 1933, p. 7, la rubrica „Cronica literară“.

Republicat în *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1957, p. 214—221.

Se reproduce textul din *Vremea.*

[G. M. Zamfirescu:
„Bariera“]

Inedit. Cronică radiodifuzată la 6 aprilie 1946.

Se reproduce textul după manuscris.

Paul Zarifopol

Apare în *Viaţa literară*, an. I, nr. 29, 27 noiembrie 1926, p. 3, la rubrica „Opere şi autori“, cu titlul *Paul Zarifopol : „Din registrul ideilor gingaşe“.*

Republicat în volumul *Opere şi autori*, Editura „Ancora“,-S. Benvenisti & Co., 1928, p. 43—47.

Se reproduce textul din volumul *Opere şi autori.*

Paul Zarifopol — critic literar

Apare în *Vremea*, an. III, nr. 131, 18 septembrie 1930, p. 3, la rubrica „Cronica literară“, cu titlul *Paul Zarifopol — critic literar. „Artişti şi idei literare române“. Biblioteca Dimineaţa, nr. 128.*

Republicat în *Critice*, Editura „Vremea“, 1938, p. 94—95.

Se reproduce textul din *Critice.*

Paul Zarifopol

Apare în *Vremea*, an. VII, nr. 337, 13 mai 1934, p. 10. la rubrica „Cronica literară“.

Revăzut de autor, e republicat în *Figuri literare*, Editura „Vremea“, 1938, p. 97—101.

Se reproduce textul din *Figuri literare.*

IN MARGINEA LITERATURII UNIVERSALE

Croce şi critica literară

Apare în *Mişcarea literară*, an. II, nr. 27 din 16 mai 1925, p. 1, cu titlul *Umilirea criticii.*

Republicat în volumul *Opere și autori*, Editura „Ancora"-S. Benvenisti & Co., 1928, p. 179—182, cu titlul *Croce și critica literară*.

Se reproduce textul din *Opere și autori*.

Discriminări estetice. 1. Proză și poezie.
2. Glose la „poezia pură"

Apare în *Viața literară*, an. I, nr. 14 din 22 mai 1926, p. 1, cu titlul *Proză și poezie*, și în *Viața literară*. an. II, nr. 55 din 11 iunie 1927, p. 3, la rubrica „Opere și autori", cu titlul *Experiență mistică și experiență poetică*.

Republicate în volumul *Opere și autori*, p. 168—173, cu titlul *Discriminări estetice : 1. Proza și poezia. 2. Glose la poezia pură*.

Se reproduce textul din volumul *Opere și autori*.

Ferdinand Brunetière

Apare în *Viața literară*, an. I, nr. 33 din 15 ianuarie 1927, p. 1.

Republicat în volumul *Opere și autori*, Editura „Ancora"-S. Benvenisti & Co., 1928, p. 202—206.

Se reproduce textul din *Opere și autori*, revăzut de autor după apariția în volum.

Continuitatea romantismului

Apare în *Viața literară*, an. II, nr. 41 din 12 martie 1927, p. 1.

Republicat în volumul *Opere și autori*. Editura „Ancora"-S. Benvenisti & Co., 1928, p. 183—186.

Se reproduce textul din *Opere și autori*.

Contemporaneizări

Apare în *Viața literară*, an. III, nr. 79 din 24 martie 1928, p. 1, cu titlul *Examenul de contemporaneizare al „Phedrei"*, și în *Viața literară*, an. II, nr. 61 din 12 noiembrie 1927, p. 1, cu titlul *Ideologia și teatrul*.

Republicate în volumul *Opere și autori*, Editura „Ancora"-S. Benvenisti & Co., 1927, p. 160—166, cu titlul *Contemporaneizări : „Phedra" de Racine ; „Nora" de Ibsen*.

Se reproduce textul din volumul *Opere și autori*.

Romanul de război

Apare în *Vremea*, an. III, nr. 144, din 9 noiembrie 1930, p. 4, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea*.

Goethe și iubirea

Apare în *Vremea*, an. V, nr. 230 din 20 martie 1932, p. 6 și 7.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Credința în frumos

Apare în *Vremea*, an. VII, nr. 368, decembrie 1934, p. 7.

Se reproduce textul din *Vremea*.

Critica literaților

Apare în *Vremea*, an. XI, nr. 545 din 10 iulie 1938, p. 8, la rubrica „Cronica literară ; nr. 546 din 17 iulie 1938, p. 7, la rubrica „Cronica literară" ; nr. 547 din 24 iulie 1938, p. 7 și 8, la rubrica „Cronica literară", cu titlul *„De la Chateaubriand la Mallarmé". Antologie de critică franceză literară. Traducere și note de Perpessicius.*

Republicate în *Eseuri critice*, Editura „Casa școalelor", 1947, p. 169—188, cu titlul *Critica literaților*.

Se reproduce textul din *Vremea*, revăzut de autor.

Sainte-Beuve

Prezentul studiu constituie *Prefața* la volumul : Sainte-Beuve : *Pagini de critică, alese și traduse de Pompiliu Constantinescu*, Editura Fundațiilor regale, 1940.

Studiul a fost redactat în decembrie 1939.

Se reproduce textul din volumul citat.

Notații

Apare în *Vremea războiului*, an. XIV, nr. 672, 1 noiembrie 1942, p. 5, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea războiului*.

Decadența dramei

Apare în *Vremea*, an. XV, nr. 722, 31 octombrie 1943, p. 8, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea*.

[Despre poezie]

Articol inedit, redactat în 1943.

Se reproduce textul după manuscris.

Poezie și viziune

Apare în *Vremea*, an. XVI, nr. 730, 1 ianuarie 1944, p. 9, la rubrica „Cronica literară".

Se reproduce textul din *Vremea*.

[Povestirile lui Gladkov]

Prefață la volumul : *Jurămîntul*, Editura „Cartea rusă", 1945.

Se reproduce textul din volum.

[Istorii literare]

Inedit. Cronică radiodifuzată la 28 iulie 1945.

Se reproduce textul după manuscris.

[Despre critică]

Inedit. Cronică radiodifuzată la 22 septembrie 1945.

Se reproduce textul după manuscris.

[Clasicism și romantism]

Cronică radiodifuzată la 16 octombrie 1945.

Apare — postum — în *Scrieri alese*, E.S.P.L.A., 1957, p. 333—338.

Se reproduce textul după manuscris.

Sainte-Beuve și impresionismul

Apare în *Revista Fundațiilor regale*, an. XII, serie nouă, nr. 3, noiembrie 1945, p. 588—593, la rubrica „Comentarii critice".

Republicat în *Eseuri critice*, Editura „Casa școalelor", 1947, p. 317—327.

Se reproduce textul din *Revista Fundațiilor regale*.

[O teorie a comicului]

Inedit. Cronică radiodifuzată la 24 noiembrie 1945.

Se reproduce textul după manuscris.

[Poetul Esenin în românește]

Inedit. Schița conferinței rostită în cadrul A.R.L.U.S., secția literară, la 26 aprilie 1945.

Textul se reproduce după manuscris.

[Peisajul literar al Franței]

Inedit. Cronică radiodifuzată la 2 martie 1946.

Textul se reproduce după manuscris.

[O nouă traducere a „Infernului"]

Cronică radiodifuzată la 30 martie 1946.

Apare — postum — în *Scrieri alese*, 1957, p. 344—349.

Textul se reproduce după manuscris.

[Pagini de jurnal]

Apare — postum — în revista de literatură universală — *Secolul XX*, nr. 7—8 din 1965, p. 23—29, cu titlul *Pagini inedite*.

Textul se reproduce după manuscris.

INDICE DE AUTORI

(nominali şi subînţeleşi)

A

Adam, I : 202
Aderca, Felix : 48, 49, 118, 216
Alain : 185, 409, 410
Alecsandri, Vasile : 61, 248, 321
Alexandrescu, Gr. : 137
Allem, M. : 350
Amiel : 50, 334, 413, 425
Anacreon : 361
Anestin, Ion : 92
Anghel, Dimitrie : 129, 208, 209
Apelles : 322
Ardeleanu, C. : 92, 94, 118, 266, 267
Arghezi, Tudor : 39, 54, 55, 118, 149, 208, 209, 364, 372, 398
Aristarc : 243, 321, 322

B

Bacon : 345, 346
Bacovia, George : 39, 121, 122, 364
Baldensperger : 119

Baltazar, Camil : 39, 40, 41, 118
Balzac, H. de 20, 127, 178, 255, 323, 330, 332, 334, 337, 347, 373, 390, 401, 414
Băncilă, Vasile : 56
Banville, Th. de : 330, 333, 334
Barbey d'Aurevilly, Jules : 324, 332
Barbu, Ion : 40, 44, 45, 55, 66, 104, 118, 177, *182—185*, 197, 198
Barbusse, H. : 312
Barrès, M. : 415
Bassarabescu, I. A. : 115
Bataille, H. : 115
Baudelaire, Ch. : 119, 125, 126, 143, 144, 197, 322, 323, 326, 326, 330, 331, 332, 333, 337, 347, 364, 367, 401, 414, 415
Bayle, P. : 52, 341
Benda, J. : 186, 302, 402, 409, 410
Berdiaiev : 180
Bergson, H. : *392—395*, 401, 415
Berriyer : 390
Billy, André : 402
Blaga, Lucian : 32, 33, 34, 54, 55, 56, 186, 187, 194, 197, 198, 364
Bogdan-Duică, Gh. : 200
Boileau : 202, 242, 243, 341, 352, 353, 354, 355, 363
Bordeaux, H. : 97, 119
Boureanu, Radu : 34, 154
Bourget, Paul : 299, 348
Bossuet : 297
Brăescu, Gh. : 60
Braques, G. : 402
Brandes, G. : 178, 348
Brătescu-Voinești, I. Al. : 116, 202, 254
Brauner, Victor : 134
Bremond : 294, 296, 380
Broglie, de : 402
Brunetière, F. : 178, *297—300*, 302, 323, 324, 327, 340, 347, 355, 357, 379, 385, 388, 415
Bucuța, Em. : 118, *154—155*, 242, 254
Budai-Deleanu, I : 179
Buffon : 54
Byron, George Gordon, lord : 315, 316, 364, 391

C

Călinescu, G : 184, 185, 201
Călugăru, I : 149
Cantemir, D. : 67
Caracostea, D. : 119
Caragiale, I. L. : 26, 58, 60, 68, 93, 94, 102, 126, 127, 201, 202, 246, 252, 253, 254, 262, 263, 265, 266, 278, 279, 280, 284, 285, 372, 374, 375, 394
Caragiale, Mateiu I : 183, 197, 198, 252, 267
Cartojan, N. : 242
Catul : 362
Cazimir, Otilia : 126
Cehov, A. : 397
Cerna, Panait : 110, 111, 113
Cervantes Saavedra, M. de : 414
Chamfort : 412
Chateaubriand, F. R. : 324, 329, 330, 331
Chendi, Ilarie : 137, 322
Cicero : 381
Cioculescu, Șerban : 201
Ciurezu, D. : 118
Claudel, Paul : 222, 223, 224, 225, 359, 383, 402, 409, 410
Cocteau, J. : 211, 402
Comte, Aug. : 297
Corneille, P. : 358, 382

Cosma, Mihail (Claude Sernet) : 131, 132, *134—135*
Coşbuc, G. : 110, 159, 208, 364, 365, 405, 406, 407
Consin, Victor : 379
Crainic, Nichifor : 118, 119
Creangă, I : 67, 68, 78, 202, 254, 268, 280, 374, 375
Croce, Benedetto : 177, 197, *289—291, 362*
Cru, Norton : 312
Curtius, E. : 178
Cuza, A. C. : 115, 116

D

Damian, Mircea : 149
Dante Alighieri : 290, 362, 363, 366, 367, 368, *404—408*, 414
D'Annunzio, G. : 318
Darwin, Ch. : 297
Daudet, Leon : 107
Daunou : 346
Davidescu, N. : 193
Dekobra, M. : 97
Delaisi : 119
Delavrancea, Barbu St. : 68, 70, 136, 202, 254, 256, 321
Demetriescu, Anghel (G. Gellianu) : 202
Densusianu, Ovid : 190, 191, 192, 200
Depărăţeanu, Al. : 243, 246
Descartes : 401
Diderot, D. : 329
Donici, Leon : 8, 9, 397
Dorgèles : 312
Dostoievski, F. : 13, 21, 119, 143, 144, 145, 146, 255, 369, 397
Dragnea, R. : 166
Dragomirescu, M. : 136, 190, 191, 192, 195, 196, 198, 200, 348
Duhamel, G. : 312
Dumitrescu, Geo : 120
Dunăreanu, N. : 202

E

Eftimiu, Victor : 74, 137
Eliade, Mircea : 155
Eluard, Paul : 402
Emilian, Const. : 199
Eminescu, Mihai : 54, 55, 78, 104, 110, 145, 177, 179, 180, 197, 198, 200, 202, 208, 209, 215, 254, 293, 321, 364, 367, 372, 374, 375, 382, 398
Eschil : 359, 361, 382
Esenin, S. : *396—399*
Euripide : 361, 382

F

Faguet, Emil : 300, 323, 324, 326, 327, 340, 343, 344, 348, 349, 362, 415, 416
Filimon, Nicolae : 252, 253
Flaubert, G. : 100, 127, 140, 255, 283, 311, 319, 323, 326, 330, 332, 333, 334, 337, 347, 414
France, Anatole : 283, 299, 323, 348, 349, 385, 386, 416
Fromentin, E. : 51, 415

G

Gane, N. : 405
Gauthier, Th : 323, 324, 332
Gheorghiu, Virgil : 43, 44
Gherea (C. Dobrogeanu) : 11, 348
Ghica, Ion : 252
Gide, André : 97, 119, 143, 144, 145, 147, 275, 303, 323, 334, 348, 402, 409, 410, 411, 412
Girardin, S. M. : 390
Gîrleanu, Emil : 67, 202, 388
Gladkov, F. V. : *369—371*
Goethe, J. W. : 127, 177, 187, 188, 197, *315—316*, 322, 342, 363, 380, 382, 414, 415
Goga, O. : 111, 115, 137, 159, 197, 198, 208
Goncourt (fraţii) : 323, 330, 332, 334

Gorki M. : 396
Gourmont, Rémy de : 323, 355
Guizot, F. : 390
Gutemberg : 128
Guyau, J. M. : 184

H

Haeckel : 297
Hasdeu, B. P. : 202, 397
Heliade-Rădulescu, I. : 199, 203, 335, 348, 404, 405
Herz, A. de : 137
Hérédia, J.-M. : 183
Herescu, N. I. : 119
Hogaş, Calistrat : 67
Holban, Anton : 48, 49, 410
Homer : 310, 341, 382, 384
Horaţiu : 341, 361, 362, 363
Hugo, Victor 132, 324, 328, 330, 332, 337, 364, 365, 366, 367, 368, 373, 390, 391, 401, 415
Huysmans, G. C. : 283, 330, 332

I

Iacobescu, D. : 159, 197
Ibrăileanu, G. : 5, 48, 49, 75, 78, 137, 190, 191, 192, 199, 200, 280, 410
Ibsen, H. : 177, 197, 225, *306—308*, 319, 358, 359, 393
Ionescu, Take : 30
Iorga, N. : 30, 54, 55, 62, 114, 115, 116, 117, 118, 190, 192, 200, 202, 348
Iosif, St. O. : 208
Istrate, Panait : 198
Iünger : 312

J

Jaloux, Edmond : 52, 414
Jammes, Fr. : 367, 409, 410
Jebeleanu, Eugen : 45
Joubert : 390, 412

K

Kemp, Robert : 402
Keyserling : 119
Khayyam, Omar : 361
Kierkegaard : 413
Klopstock, Sărmanul : 92, 267, 268
Kogălniceanu, M. : 404
Krîlov, I. : 397

L

La Bruyère : 53, 417
La Fontaine : 53, 355, 363, 367
La Harpe : 324, 325, 341
Lamarck : 346
Lamartine : 324, 330, 373, 390, 391
Lamennais : 373, 390
Lanson, G. : 350
La Rochefoucauld : 412
Lascarov-Moldovanu, Al. : 118, 119
Lasserre, P. : 186, 302, 380
Leconte de Lisle : 183, 330, 363, 364
Lemaître, Jules : 291, 299, 323, 324, 326, 327, 343, 348, 349, 380, 385, 415, 416, 417
Lermontov, M. I. : 369
Lesnea, George : 397
Loti, P. : 155
Louys, Pierre : 283
Lovinescu, E. : 118, 158, 191, 195, 201, 323, 348, 414, 415
Lucreţiu : 363, 366, 367, 368

M

Macedonski, Al. : 197, 198, 208, 216
Maiakovski, V. : 132, 134, 397, 398
Maiorescu, Titu : 103, 104, 186, 190, 192, 193, 194, 197, 202, 221, 241, 242, 243, 246, 254, 255, 256, 259, 280, 321, 325, 335, 348, 374, 375

Maistre, Joseph de : 104, 183, 184, 185, 293, 295, 328, 329, 330, 331, 332, 364, 365, 401, 411, 415, 417
Mann, Th. : 187, 188, 197
Marcel, Gabriel : 402
Maupassant, G. : 277, 281, 330, 332, 334
Maurras, Ch. : 114, 302, 415
Meilhac : 385
Merimée, P. : 373, 390
Michel-Angelo : 290
Michelet, J. : 390
Mihăescu, Gib. : 54 118
Michonze : 234
Minulescu, I. : 208, 216, 279, 280
Miomandre, Francis de : 402
Mistral : 324, 415
Moldovanu, Corneliu : 75, 118
Montaigne, E. M. : 53, 222, 341, 344, 347, 354, 401
Moréas, J. : 119
Moruzi, Dumitru C. : 6
Munteanu, Bazil : 191, 192
Murăraşu, D. : 363
Musset, Alfred de : 315, 316, 330, 331, 333, 373, 390, 391

N

Napoleon : 189, 379
Negruzzi, C. : 61, 397
Negruzzi, Leon : 255
Nietzsche, Fr. : 177, 197, 319, 362, 383, 411, 412, 413
Nisard : 326, 329

O

Odobescu, Al. : 175, 180, 202
Ortiz, Ramiro : 406
Ovidiu : 363, 381

P

Păltînea, P. : 363
Pană, Saşa : *142—147*, 148
Panu, Gh. : 30, 78
Papadat-Bengescu, H. : 48, 81, 118, 216
Papini, G. : 362
Pârvan, V. : 177, 197
Pascal : 354, 401, 412, 413
Perahim, S. : 234
Pericle : 381
Perpessicius : 53, 201, *321—335*, 349
Petrarca : 363
Petrescu, Camil : 48, 49, 199, 203, 312
Petrescu, Cezar : 118, 139, 158
Petrovici, I. : 186
Pillat, I. : 197, 198
Pindar : 361
Pinturicchio, B. : 175
Pirandello, L. : 222, 224, 225, 262
Poe, Edgar : 119, 184, 209, 210, 316, 364, 367, 368
Propertiu : 362
Proust, M. : 21, 97, 119, 178, 401
Puşkin, Al. : 397

Q

Quinet, E. : 390, 391

R

Rabelais : 53
Racine, J. : *304—306*, 358, 367, 378, 382, 385
Rădulescu-Motru, C. : 198
Ralea, M. : 58, 191, 192
Raymond, Marcel : 119, 143, 144, 145, 146, 147
Rebreanu, Liviu : 34, 48, 118, 197, 216, 260, 267
Régnier, Henri de : 283
Remarque, Erich Maria : 312, 313

Renan, E. : 274, 277, 279, 281, 298, 299, 334. 385
Renard, Jules : 334
Renn : 312
Rilke, Rainer Maria : 382
Rimbaud, Arthur : 45, 120, 364, 401
Ronsard : 401
Rosetti, Radu : 6, 67
Rostand, Jean : 402
Rousseau, J. J. : 332

S

Sadoveanu, Mihail : 6, 67, 80, 126. 202, 208, 216, 252, 253, 311, 372
Sainte-Beuve : 52, 178, 196, 281, 283, 302, 323, 324, 237, 329, 334, *336—341*, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 353, 354, 355, 363, 372, 373, 374, 376, 377, 378, 379, *385—390*, 414, 415, 416
Saint-Simon : 53
Sand, George : 373, 390
Sandu, Aldea : 202, 208
Sanielevici, H. : 215
Sapho : 361
Sartre, Jean Paul : 402
Schnitzler, A. : 263
Schopenhauer, A. : 411
Schwob, Marcel : 332
Sebastian, Mihail : 417
Shakespeare, W. : 290, 324, 332, 358, 391
Shaw, B. : 222, 224
Shelley, P. B. : 316, 364
Sienkiewicz, H. : 311
Slavici, Ioan : 202, 246, 254, 374
Sofocle : 361, 382
Sorbul, Mihail : 136, 267
Souday, Paul : 414, 416
Spengler : 411
Stahl, H. Y. : 48, 49, 118
Stancu, Zaharia : 397, 398
Stelaru, D. : 120
Stendhal, H. : 127, 311, 323, 326, 330, 332, 334, 337, 347. 379, 414, 415
Stere, C. : *5—14, 15—19, 20—23, 24—27, 28—31*
Stoe, Victor : *32—34, 35—38*
Stolnicu, Simion : *39—43, 44—45*
Streinu, Vladimir : 201, 349
Strindberg, A. : 225
Suarez, André : 186
Swift, J. : 50
Șuluţiu, Octav : *46—51, 52—56*

T

Tacit : 381
Taine, H. : 198, 277, 279, 291, 297, 298, 305, 324, 334, 340, 343, 347, 349, 354, 363, 372, 373, 374, 376, 377, 379, 388, 415
Tasso, Torquato : 380
Teocrit : 341
Teodoreanu, Al. O. : *57—58, 59—61, 62—67*, 126, 279, 280
Teodoreanu, Ionel : 67, *68—70, 71—79, 80—81, 82—86, 87—91*, 216
Teodorescu, Dem : 107, 118, 216
Teodorescu-Branişte, T. : *92—95, 96—98, 99—102*
Theodorescu, Cicerone : *103—106*
Thèrive, André : 336, 338, 350
Thibaudet, Albert : 185, 186, 196, 295, 309, 310, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 333, 355, 373, 374, 387, 409, 410, 414, *415—417*
Thiers ,A : 390
Tibul : 362
Tit Liviu : 355
Tolstoi, Lev : 8, 21. 255, 311, 319, 369, 396
Toma, A. : *110—113*
Tomescu, D. : *114—119*
Tonegaru, Constant. : *120—124*
Topîrceanu, G. : 62, *125—128, 129—130*
Torynopol, Victor : *131—134*
Tracy : 346
Trivale, Ion : *136—137*

Tucidide : 415
Tudoran, Radu : *138—141*
Turgheniev, I. : 9, 255, 397
Tzara, Tristan : *142—147*, 229

Ţ

Ţundrea, I. : *404—408*

U

Uhland, L. : 365
Urmuz : *148—149*

V

Vaché : 147
Vailland, Roger : 238
Valerian, I. : *150—153, 154—155*
Valéry, Paul : 104, 119, 125, 126, 143, 144, 145, 177, 184, 197, 275, 294, 295, 303, 364, 366, 367, 368, 401, 402, 410, 411, 415
Vandérem : 414
Vauvenargues : 412
Verhaeren : 132
Verlaine, Paul : 328, 330
Vianu, Tudor : *156—157, 158—173, 174—176, 177—181, 182—185, 186—189, 190—203*
Vigny, A. de : 330, 331, 364, 373
Villara, Mihail : *204—207*
Villemain : 324, 329, 341, 379, 390
Villiers de l'Isle-Adam : 209, 283, 330, 332, 333
Vinea, I. : 118, *208—211*
Virgiliu : 362, 366, 367, 368, 381
Vlădescu, G. M. : *212—214*
Vlahuţă, A. : 91, 110, 112, 202, *215—217*, 218, 254, 321
Voiculescu, V. : 118, *215—220*
Voinescu, Alice : *221—226*
Voltaire : 53, 298, 353, 354, 401, 411, 412
Voronca, Ilarie : 142, *227—228, 229—232*, 233, *234—236, 237—240*

W

Wedekind, F. : 222, 224. 225
Weiss, J. J. : 349
Whitman, Walt : 132, 198
Wilde, Oscar : 318, 319

Z

Zamfirescu, Duiliu : 111, 202, 216, *241—251, 252—255, 256—259*, 321, 322, 374
Zamfirescu, Florence M : 272
Zamfirescu, George Mihail : 92, 139, 212, *260—264, 265—271*, 272
Zamfirescu-Rarincescu, Mariana : 242, 243, 247
Zaremba, Aurel : 142
Zarifopol, Paul : 186. 221, 266, *274—276, 277—280, 281—390*
Zoil : 321, 322
Zola, Émile : 255, 311, 330, 332, 334. 401

Biblioteca Fac. de Lb. şi Lit. Română
SECŢIA
CENTRALĂ
Bucureşti

TABLA ILUSTRAȚIILOR

Manuscrisul autograf al articolului *Ionel Teodoreanu: „La Medeleni“* . . . . . . 72—73

Manuscrisul autograf al articolului *[Lirica lui Constant Tonegaru]* (p. 1) . . . . . 120—121

Manuscrisul autograf al articolului *[Lirica lui Constant Tonegaru]* (p. 2) . . . . . 120—121

Manuscrisul autograf al articolului *[Poezia tînără]* (p. 1) . . . . 136—137

Manuscrisul autograf al articolului *[Poezia tînără]* (p. 2) . . . . 136—137

Manuscrisul autograf al articolului *[G. M. Zamfirescu: „Bariera“]* . . . . 272—273

CUPRINSUL

D. C. Stere — romancier . . . 5
C. Stere: „Hotarul" (roman) . . . 15
C. Stere: „Nostalgii" . . . 20
C. Stere: Intre pamflet și roman . . . [illegible]
C. Stere: „Uraganul" (roman) . . . 26
Victor Stoe: „Intrebare de stele" . . . 32
Victor Stoe: „Foşa cerbului" . . . 35
Simion Stolnicu: „Panta vremii" . . . 39
Simion Stolnicu: „Pod sfînt" . . . 44
Octav Şuluţiu: „Ambigen" (roman) . . . 46
Octav Şuluţiu: „Pe margini de cărţi" (seria întîia) . . . 52
Alexandru O. Teodoreanu: „Hronicul măscăriciului Vălătuc" . . . 57
Al. O. Teodoreanu: „Mici satisfacţii" . . . 59
Al. O. Teodoreanu: „Caiet" (versuri) . . . 62
Ionel Teodoreanu: „La Medeleni" (Hotarul nestatornic) . . . 69
Ionel Teodoreanu . . . 73
Ionel Teodoreanu: „Turnul Milenei" . . . 80
Ionel Teodoreanu: „Fata din Zlataust", vol. I, II ediţia II-a (roman) . . . [illegible]
Ionel Teodoreanu: [illegible] vol. I, II (roman) . . . [illegible]
Tudor Teodorescu-Braniste: [illegible] nr. 16", desene de I. Anestin [illegible] . . . [illegible]
Tudor Teodorescu-Braniste: [illegible] (roman) . . . [illegible]
Tudor Teodorescu-Braniste: [illegible] . . . [illegible]

D. C. Stere — romancier 5
C. Stere : „Hotarul“ (roman) 15
C. Stere : „Nostalgii“ 20
C. Stere : Între pamflet și roman 24
C. Stere : „Uraganul“ (roman) 28
Victor Stoe : „Întrebare de stele“ 32
Victor Stoe : „Fuga cerbilor“ 35
Simion Stolnicu : „Punct vernal“ 39
Simion Stolnicu : „Pod eleat“ 44
Octav Șuluțiu : „Ambigen“ (roman) 46
Octav Șuluțiu : „Pe margini de cărți“ (seria întîia) . 52
Alexandru O. Teodoreanu : „Hronicul măscăriciului Vălătuc“ 57
Al. O. Teodoreanu : „Mici satisfacții“ 59
Al. O. Teodoreanu : „Caiet“ (versuri) 62
Ionel Teodoreanu : „La Medeleni“ (Hotarul nestatornic) 68
Ionel Teodoreanu 71
Ionel Teodoreanu : „Turnul Milenei“ 80
Ionel Teodoreanu : „Fata din Zlataust“, vol. I, II, ediția II-a (roman) 82
Ionel Teodoreanu : „Golia“, vol. I, II (roman) . . 87
Tudor Teodorescu-Braniște : „Fundătura Cimitirului nr. 13“, desene de I. Anestin (roman) . . 92
Tudor Teodorescu-Braniște : „Băiatul popii“ (roman) 96
Tudor Teodorescu-Braniște : „Prințul“ 99

Cicerone Theodorescu: „Cleştar“ (poeme) . . . 103
Dem. Theodorescu: „Robul“ (roman) 107
A. Toma: „Poezii“ 110
D. Tomescu: „Atitudini politice şi literare“ . . 114
[Lirica lui Constant Tonegaru] 120
G. Topîrceanu: „Scrisori fără adresă“ (Proză umoristică şi pesimistă) 125
La moartea lui Topîrceanu 129
[Poezia tînără] 131
Ion Trivale 136
Radu Tudoran: „Anotimpuri“ (roman) 138
Tristan Tzara: „Primele poeme“ (urmate de Insurecţia de la Zürich, prezentată de Saşa Pană) 142
Urmuz 148
I. Valerian: „Stampe“ (poezii) 150
I. Valerian: „Cara-Su“ (roman) 154
Tudor Vianu: „Fragmente moderne“ 156
Tudor Vianu: „Masca timpului“; „Poezia lui Eminescu“; „Arta şi frumosul“; „Arta actorului“. 158
Tudor Vianu: „Imagini italiene“ 174
Tudor Vianu: „Idealul clasic al omului“ . . . 177
Tudor Vianu: „Ion Barbu“ 182
Tudor Vianu: „Generaţie şi creaţie“ 186
Critica universitară 190
[Mihail Villara: „Frunzele nu mai sunt aceleaşi“]. 204
Ion Vinea: „Paradisul suspinelor“ 208
G. M. Vlădescu: „Menuetul“ (roman) 212
Al. Vlahuţă şi evoluţia romanului 215
V. Voiculescu: „Poeme cu îngeri“ 218
Alice Voinescu: „Aspecte din teatrul contemporan“ 221
Ilarie Voronca: „Zodiac“ 227
Ilarie Voronca: „Invitaţie la bal“ (1924—25); „Incantaţii“ 229
Ilarie Voronca: „Act de prezenţă“ 233
Ilarie Voronca: „Petre Schlemihl“, cu ilustraţii de Michonze, Victor Brauner şi S. Perahim . . 234
Ilarie Voronca: „Patmos şi alte şase poeme“ . . 237
Un prozator distins 241
Rememorare 252
[Două portrete] 256

George Mihail-Zamfirescu: „Madona cu trandafiri“ (roman) 260
George Mihail-Zamfirescu: „Maidanul cu dragoste“, vol. I—II (roman) 265
[G. M. Zamfirescu: „Bariera“] 272
Paul Zarifopol 274
D. Paul Zarifopol — critic literar 277
Paul Zarifopol 281

În marginea literaturii universale

Croce şi critica literară 289
Discriminări estetice. 1. Proză şi poezie. 2. Glose la „poezia pură“ 292
Ferdinand Brunetière 297
Continuitatea romantismului 301
Contemporaneizări 304
Romanul de război 309
Goethe şi iubirea 315
Credinţa în frumos 318
Critica literaţilor 321
Sainte-Beuve 336
Notaţii 352
Decadenţa dramei 357
[Despre poezie] 361
Poezie şi viziune 366
[Povestirile lui Gladkov] 369
[Istorii literare] 372
[Despre critică] 376
[Clasicism şi romantism] 380
Sainte-Beuve şi impresionismul 385
[O teorie a comicului] 392
Poetul Esenin în româneşte 396
[Peisajul literar al Franţei] 400
[O nouă traducere a „Infernului“] 404
[Pagini de jurnal] 409

Note 419
Indice de autori 439
Tabla ilustraţiilor 455

Lector : MARGARETA FERARU
Tehnoredactor : ELENA CALUGĂRU

Apărut 1971. Hîrtie scris tip I A de 63 g/m^2. Format 540×840/16. Coli ed. 22,43. Coli tipar 29. Planşe tipo 4. A. nr. 12671/1970. C.Z. pentru bibliotecile mari şi mici 859-0

Tiparul executat sub comanda
nr. 607 la
Intreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918"
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97 ;
Bucureşti,
Republica Socialistă România.